



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Fikcja i troska

**Author:** Tadeusz Sławek

**Citation style:** Sławek Tadeusz. (1987). Fikcja i troska. W: W. Kalaga, T. Sławek (red.), "Znak - tekst - fikcja : z zagadnień semiotyki tekstu literackiego" (S. 105-143). Katowice : Uniwersytet Śląski



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

TADEUSZ SŁAWEK

## Fikcja i troska

*Je renonce. Découragement. Je n'en  
viendrai jamais à bout...*

Jacques Derrida: *La Vérité en  
Peinture*

Chciałbym w tym szkicu scharakteryzować tekst jako sytuację graniczną. Tekst, by zaistnieć, musi zostać odłączony od świata, choć przecież niezmiennie doń przylega. W momencie otwarcia książki i przeczytania kilku chociażby słów zostaje oddzielony od świata (czego krańcowym przykładem jest powiedzenie o kimś, iż jest całkowicie pochłonięty lekturą), choć wiem, że za plecami mam prawdziwie istniejący świat. Nawet jeżeli materiał, który czytam, należy do kategorii zwanej przez krytyków tekstami rzeczowymi, nawet wówczas granica owa formuje się, choć istnieje w sposób, by tak rzec, bardziej przenikalny, tj. moja świadomość świata zewnętrznego jest ostrzejsza, co polega na tym, iż rezerwuję sobie prawo każdorazowego odniesienia przeczytanej informacji do stanu rzeczywistego świata. Tekst rzeczowy posiada w swej sytuacji granicznej wyraźnie wyczuwalny ciężar świata.

Dzieje się tak dlatego, że nie tylko dane dostarczane przez gazetę czy artykuł naukowy są weryfikowalne, lecz dlatego, że jestem wyposażony w drugi, wyjątkowo czuły, aparat kontrolny, jakim jest owa niezwykła umiejętność, o której mówi Schleiermacher w swych notatkach do wykładów z roku 1819, a którą nazywa „wycuciem współczesności języka, wycuciem analogii, różnicy” (Schleiermacher, 1978: 2). Innymi słowy, jest to zdolność do poddawania się językowi, ale zarazem i jego krytycznego oceniania. Z jednej strony wiem, że świat nie jest taki, jak mówi o nim język, ale równocześnie mam świadomość, iż jest właśnie taki, jaki chce język. Dostrzegam różnicę między stanem świata a sta-

nem języka, ale zarazem wiem, że często świat jest takim, jakim kształtuje go język, pomimo że istnieją potencjalnie wszelkie dane, by takim nie był. Klasycznym i skrajnym przykładem jest tu język propagandy Trzeciej Rzeszy, która zbudowała świat niechybnie i tragicznie rzeczywisty (tj. niefikcyjny), choć wzniosła go w atmosferze powszechnego zdumienia i niewiary („to niemożliwe, by Niemcy, naród wielkiej kultury, były twórcami świata grozy”). Świat ten był rzeczywisty, oddziaływał w sposób fizycznie namacalny, nie był więc fikcyjny, a jednak powstał za pośrednictwem umiejętnie preparowanej retoryki, poprzez język i w języku. Nie był fikcyjny, lecz z pewnością **fikcjonalny**.

Istotą fikcjonalności jest to, iż bierzemy za rzeczywiste to, o czym wiemy, iż jest pozorne, zakotwiczone jedynie w języku, lecz czemu przyznajemy status kształtującego nas bytu. Po przykład sięgnijmy do Klemperera:

Mój kolega Spamer, etnolog, doskonale zorientowany w procesach powstawania i rozwoju legend, powiedział. [...] Gdyby było możliwe (uważał to jeszcze wtedy za nierealne zdanie warunkowe) nastrój prasy, wszystkich publikacji i systemu nauczania na jeden ton i gdyby się potem wszędzie uczyło, że pomiędzy rokiem 1914 a 1918 nie było żadnej wojny światowej, to po trzech latach cały świat uwierzyłby, że jej rzeczywiście nie było (Klemperer, 1983: 129).

Formuła fikcjonalności powiada więc, że widzimy świat rzeczywisty i świat przedstawiony, stan świata i stan języka odróżniają się od siebie, jednak dzięki fikcjonalności może nastąpić ujednolicenie tych dwóch obrazów, czy to w akcie dobrej, czy złej świadomości (wtedy, gdy zdajemy sobie sprawę, jak bardzo ulegamy stereotypom retoryki, jak bardzo świat jest stworzony przez język, z którym się nie utożsamiamy). Krótko mówiąc, **fikcjonalność to napięcie istniejące między stanem świata a stanem języka**. Jeszcze krócej, fikcjonalność to stopień wyczulenia świadomości językowej.

Tekst, w którym język będzie mocno nasuwał się na obraz świata, w którym szczególnie wyraziście struktura świata jest tworzona przez elementy języka, będzie silniej fikcjonalny niż tekst, w którym język jest „przezroczysty”, neutralny, odtwórczy raczej niż twórczy. Im bardziej jestem świadomy świata języka, tym większa dla mnie fikcjonalność tekstu.

Kiedy czytam tekst, mam do czynienia z pewnym układem, konstelacją punktów fikcjonalności, tj. znaków lub zbiorów znaków, w których napięcie pomiędzy stanem języka a stanem świata jest szczególnie duże. Tekst jest granicą, na której stykają się te dwa terytoria — świat i język. Oznacza to, iż im mniejsza odległość je dzieli, tym silniej odczuwam fikcjonalność tekstu. Tekst jest minimalną i nieusuwalną różnicą (*différence*), dzięki której nie

utożsamiam języka ze światem, jest cienką, lecz zawsze widoczną i konieczną przestrzenią graniczną pomiędzy nimi. Gdy ona znika, moim udziałem jest los Don Kichota, który zamieszkał w retoryce. Jak powiedzieliśmy, artykuł w gazecie może być bardzo silnie fikcyjny, tak silnie, że w krańcowych przejawach język staje się bez reszty światem, choć równocześnie wiemy, iż kryje on obraz świata rzeczywistego (język propagandy), stąd pomimo pozornego ujednolicenia możemy wciąż mówić o dystansie między stanem świata a stanem języka mierzonym stanem naszej świadomości.

Tekst literacki jest fikcyjny dlatego, iż od samego początku świat w nim przedstawiony wypełnia sobą horyzont świata rzeczywistego; tekst literacki żyje w przestrzeni mojej egzystencji, gdy tekst rzeczowy istnieje w przestrzeni świata. Możemy, rzecz jasna, odnieść do siebie te dwa światy, możemy zestawzić ze sobą świat powieści Balzaca i obraz Paryża XIX wieku, *Lalkę* i Warszawę Prusa nanieść na mapę rzeczywistej przestrzeni, ale czynność ta zwiększa jedynie fikcyjność tekstu: czynimy tak zazwyczaj wtedy, kiedy tekst „wciągnął” nas do tego stopnia, iż chcemy niejako przedłużyć jego istnienie, anektując fragment rzeczywistego świata, ale jeżeli tak jest, wówczas oznacza to, iż dystans między stanem języka skrócił się na tyle niebezpiecznie, że zintensyfikował zgodnie z naszą formułą fikcyjność tekstu.

Między tekstem tzw. rzeczowym a tzw. literackim istniałaby różnica spowodowana nie tyle tym, że pierwszy nie uznaje fikcyjności, gdy drugi opiera się na niej, lecz tym, że do tekstu (będącego w obu przypadkach granicą) zbliżamy się jakby z dwóch kierunków. W tekście rzeczowym podchodzimy do tej granicy od strony świata (nawet w skrajnym przypadku propagandy), w tekście literackim — od strony języka. Wniosek ten jest po badaniach strukturalistów i formalistów banalny, ale co czyni go dla nas wartościowym, to fakt, iż pozwala on sformułować dwa rodzaje ontologii dla dwóch rodzajów tekstu, w których fikcyjność spełnia funkcję impulsu interpretacyjnego.

Tekst rzeczowy wspiera się na **unaocznieniu** nam związku między językiem (tym, co napisane) a światem (tym, co nie zostało powołane do istnienia po to, by zwracać się do naszego ucha). Ontologiczna formuła takiego tekstu jest Parmenidejska: „Istnieje tylko to, co widzimy.” Lektura tekstu rzeczowego wspiera się na odniesieniu go do stanu świata rzeczywistego: w gazecie traktuję go jako źródło informacji o świecie, w eseju filozoficznym dociekam tego, co jest esencją istnienia, w tekście reprezentującym naukę ścisłą dociekania służą ujawnieniu tego, co dotychczas zakryte w strukturze rzeczywistości. Rozumienie jest tu utożsamione ze spojrzeniem. Jak pisze Heidegger:

Bycie jest tym, co ujawnia się w czystej percepcji, która należy do sfery postrzegania i tylko poprzez takie spojrzenie Bycie może zostać odkryte (Heidegger, 1957: 171).

36 sekcja *Sein und Zeit* poświęcona jest w znacznej części wyliczeniu przykładów, w których czasownik „widzieć” zastępuje czasownik „rozumieć”, który to fakt Heidegger nazywa „podstawą zachodniej filozofii od czasów Parmenidesa” (Heidegger, 1957: 171). Fikcjonalizm tekstu rzeczowego polega na tym, że powstaje on z zamiarem ujawnienia świata, zobaczenia świata takim, jak on w istocie **wygląda**, gdy natomiast informacja ta podana zostaje w języku, zatem w medium sprzeciwiającym się natychmiastowej bezpośredniości spojrzenia. Fikcjonalizm takiego tekstu oznacza więc jego swoistą dwutorowość, z jednej strony bowiem związany jest on logiką wewnętrzną (przebieg argumentacji i wywodu), ale również zobowiązaniem lojalności wobec rzeczywistości zewnętrznej. Pytanie o fikcjonalność w tekście rzeczowym jest więc w istocie pytaniem o stosunek języka do rzeczywistości, stosunek, którym rządzi **ironia**.

Ironia ta polega na tym, iż język mający odsłonić świat zostaje obnażony jako ciąg następujących po sobie **zasłon**, a co więcej, dalsza penetracja tychże jest jedynie powstawaniem kolejnych zjawisk iluzorycznych. Tekst taki zamknięty jest więc w paradoksie, wedle którego to, co ma doprowadzić do odsłonięcia rzeczywistości, jest jej zaciemnieniem, próby usunięcia zaś owych ciemnych miejsc są dalszą intensyfikacją mroku. To, co ma służyć spojrzeniu, zaraz na samym początku stawia przed spojrzeniem nieprzeniknioną ścianę. Filozofia jako nauka o świetle jest królestwem ciemności, ale ta ciemność jest również walorem światła.

Im jaśniej się wyobrazi swój stosunek do tego czegoś — tem bliżej się jest szaleństwa (Witkiewicz, 1906: 127).

Mamy więc do czynienia z paradoksem: im bardziej tekst rzeczowy stara się przeniknąć zasłony języka, tym bardziej się w nie wikła, im bardziej powszechną zmienność i niejasność świata usiłuje zamknąć w anonimowej retoryce gwarantującej rzeczowość, tym nieuchronnie zwiększa się w nas świadomość gry językowej, a zatem i stopień fikcjonalności tekstu. Ironia nie jest więc jakby tylko figurą retoryczną, lecz sposobem istnienia tekstu rzeczowego.

[...] to, co poszczególne wyrażenia ironiczne usiłują osiągnąć fragmentarycznie — odkrywając przy pomocy prostej afirmacji tezy przeciwnej — systemy filozoficzne czynią jako całość, gdyż powierzchniowa warstwa doświadczenia służy filozofowi jako zasłona dla głębszego zrozumienia. Oznacza to tyle, że rozróżnienie między Pozorem a Rzeczywistością jest równie niezbędne dla filozofii, jak i dla ironii, iż tak, jak ironia niezwykle silnie utrwała pewien stan rzeczy, by wydobyć sprzeczną z nim prawdę, tak i filozofia skupia się na po-

wierzchni „danych” po to, by w efekcie odkryć mniej oczywiste prawdy (Lang, 1983: 77).

Do granicy, jaką stanowi tekst literacki, zbliżamy się od strony języka. O fikcjonalności możemy tu mówić nie w takim sensie, w jakim posługuje się nią tekst rzeczowy: fikcjonalność tekstu literackiego nie powstaje wokół miejsc, w których materia tekstu pęka, łącząc ściegiem ironii szczelinę między stanem języka a stanem świata. Fikcjonalność w tekście literackim wynika nie tyle z widocznej trudności w nawiązaniu łączności ze światem zewnętrznym, ile z braku komunikacji tekstu z samym sobą. Gdy tekst rzeczowy stara się, by w swym języku zatrzeć lub ograniczyć znamiona poetyckiego tropu, tekst literacki rozpoczyna od poetyckiego tropu, by poprzez jego powtarzanie ustanowić świat, w którym trop pozornie nie odgrywałby właściwej mu roli.

Fikcjonalność tekstu rzeczowego powstaje w momencie uzyskania świadomości jego retoryki jako tropu; fikcjonalność tekstu literackiego ujawnia się w miejscach, w których zapominając o tropie, padając ofiarą powtarzalności tropu, przyjmujemy świat przedstawiony w tekście za obowiązujący świat rzeczywisty. Paradoksalnie możemy zatem powiedzieć, iż tekst rzeczowy to tekst, który ujawnia trop (rozziw między światem a retoryką), gdy tekst literacki charakteryzowałby się tendencją do zacierania tropu. Z tego punktu widzenia retoryka nabiera szczególnego znaczenia i jak u Schleiermachera „retoryka i hermeneutyka muszą zawsze stać razem” (Schleiermacher, 1978; 4). Oznacza to, iż hermeneutyka jest sztuką (Schleiermacher sądzi, iż hermeneutyka „wymaga talentu”) **odkrywania tropu**, który w obu przypadkach jest zatarty: w tekście rzeczowym przez to, że będąc z pozoru „przezroczysty”, jest w istocie „matowy, w tekście literackim przez to, że stwarzając pozór „matowości”, jest w zasadzie akceptowany jako chwyt literacki, poetycki, a powszedniejąc staje się powtórzeniem i ewoluuje w stronę statusu, jaki mają przedmioty świata zewnętrznego. Z tych dwóch powodów sytuacja fikcjonalności jest analogiczna do sytuacji poezji w myśli Heideggera:

Poezja jako taka nie jest nigdy jakimś wyższym stylem języka codziennego. Raczej odwrotnie: to język codzienny jest zapomnianym i zużytym wierszem, z którego wezwanie Bytu ledwie nas dochodzi (Heidegger, 1971: 208).

Gdy fikcjonalność tekstu rzeczowego to pulsowanie między tropem a światem, fikcjonalność tekstu literackiego to ciągła tendencja do zmniejszenia odległości między tropem a językiem codziennym. Tekst literacki buduje własny świat, którego struktura

różni się od tego, co Carnap nazwałby „logiczną budową świata” rzeczywistego. Prawda ta dotyczy się tyleż prozy, co poezji, gdyż zgodnie z uwagą Heideggera:

Przeciwieństwem tego, co wypowiedziane w sposób czysty, przeciwieństwem wiersza, nie jest proza. Czysta proza nie jest nigdy „prozaiczna”. Jest tak poetycka, a więc i tak samo rzadka, jak poezja (Heidegger, 1971: 208).

Sytuacja przedstawia się zatem następująco: język tekstu literackiego odsłania „zużyty” wiersz, „zapomniany” trop drzemający w powierzchniowej warstwie języka, ale równocześnie po to, by móc stworzyć świat zrozumiały, taki jaki może stać się przedmiotem komunikacji, musi nieustannie odnawiać funkcjonalność owego „zapomnienia”, gdyż bez niego nie mogłoby dojść do ukonstytuowania się świata. Jak chce Heidegger, pierwotny krzyk, wołanie Bytu jest nieodzownie i etymologicznie powiązane z po-wołaniem do istnienia przedmiotów, z ich wy-łonieniem się na świat. Język krzepnąc, zapominając o pierwotnym wołaniu, utrwała wywołane przedmioty:

W procesie nazywania rzeczy nazwane są przywołane do swej rzeczywistości. Poprzez swą rzeczowość rozpościerają świat, w którym przedmioty zamieszkują... Urzeczawiając się, rzeczy realizują świat. Nasz stary język nazywa taki rodzaj realizacji *bern, büren* — starogórnoniemieckie *beran* — rodzić; stąd *gebären* nosić, dojrzewać, rodzić i *Gebärde* noszenie się, gestykulacja (Heidegger, 1971: 200).

Pozostajemy tu więc w sferze ruchu trop — język codzienny (a nie tak, jak w tekście rzeczowym w obrębie dychotomii język — świat), jesteśmy w tym ruchu nieuchronnie zamknięci, gdyż tekst literacki może wznieść swój świat tylko poprzez odwołanie się do pierwotnego wołania Bytu (Ruff), ale by to uczynić, musi zapomnieć o owym wołaniu, konstytuując przedmioty językowe, dzięki którym może do nas dotrzeć echo oryginalnego wołania. Rację ma Searle, gdy stwierdza, że wypowiedzi fikcyjne (*pretended illocutions*) „rozbijają związek między słowami a światem” (Searle, 1974—1975: 326). Jesteśmy więc zamknięci w tekście i podstawa ontologiczna jest tu nie tyle Parmenidejska (zobaczyć to, co na zewnątrz), lecz Heraklitejska: odsłonić strukturę wnętrza danego bytu. Moglibyśmy zatem mówić, zważywszy na trudności w ścisłym rozgraniczeniu między tekstem rzeczowym a literackim, o fikcjonalności momentu rzeczowego i fikcjonalności momentu literackiego w tekście. Fikcjonalność momentu rzeczowego polega na tym, iż tekst jest zawsze **nieobecny w sobie** (uchwycony w drodze do świata rzeczywistego); fikcjonalność momentu literackiego opiera się na **obecności tekstu zawsze tylko w sobie**.

## „Rozumne brednie”

*Don Kichote* jest królestwem fikcjonalności. Wymyślony protagonista żyje wymyślonym życiem, a ci, którzy chcą z powodzeniem interweniować w jego życie (jak proboszcz i cyrulik), muszą udawać, iż przyjmują nierzeczywistość jako prawdziwy świat. Wymyślony „szalencie” kreuje szalony świat nie na serio, a równie wymyśleni ludzie „trzeźwi” uczestniczą w tym świecie, przez co szaleństwo podciągają do rangi zasady rzeczywistości. Co więcej, jeszcze zanim rozpocznie się opowieść, już toczy się gra. Oto autor oznajmia, iż chciałby „jedynie dać opowieść prostą, zwięzłą, nie ozdobioną przedmową, bez niezliczonej [...] listy sonetów, epigramów i wierszy pochwalnych, jakie się zwykło umieszczać na początku książek” (Cervantes, 1955, I: 14).

To, co następuje po tej enuncjacji, to opowieść pogwałcająca wszystkie dane obietnice: *Don Kichote* to rzecz tak rozległa przestrzennie i skomplikowana rozmaitymi historiami, iż zdumiewa nas nie tyle ilość przygód opowiedzianych, ile **przemilczanych**. „Chciałem je [moje dzieje — T. S.] opowiedzieć jak najzwięźlejsz, choć obawa, aby was nie znużyć, kazała mi wiele wypadków przemilczeć” (429 — powiada braniec na końcu swej 40-stronicowej opowieści. Tekst poprzedza aż 10 wierszy okolicznościowych, a zamiar napisania powieści bez przedmowy zostaje wyjawiony właśnie w przedmowie.

Tekst Cervantesa jest tak głęboko autoreferencjalny, że wikła się w siebie, jeszcze zanim się rozpocznie: jakby „na zapas” wiemy, że będziemy mieli do czynienia z dziełem komentującym samo siebie. Oto chwila szczególnego nasilenia fikcjonalności momentu literackiego. Mógł ją Cervantes osiągnąć, nadając tekstowi podtytuł „powieść”, ale jego dzieło zanurza się głębiej, nie tylko sygnalizuje *fait accompli*, ale obnaża mechanizmy. W przytoczonym przez nas fragmencie obietnicy (czy każdy tekst nie jest obietnicą, jak obietnicą jest każdy akt komunikacyjny zakładający gotowość i chęć podtrzymania kontaktu) opuściliśmy dwa ważne słowa: piszący obiecuje pisać tak a nie inaczej, w pełni świadomości, iż nie jest to „wedle zwyczaju”. To, co następuje, gdy kończy się przedmowa, która sama w sobie jest już ustępstwem na rzecz konwenansu, to zbiór opowieści zwyczaj respektujących.

Oto druga cecha fikcjonalności momentu literackiego: pojawia się on wtedy, gdy „zwyczajowość”, familiarność świata zostaje obnażona i niejako skompromitowana, ale jednocześnie akt narracji musi respektować wszelkie jej zasady. Fikcjonalność momentu literackiego układa się wokół tajemniczej obietnicy, której spełnienie sprzeciwia się pozornie jej przedmiotowi: wszystko ma być od-



mienne, a jednak będzie takie samo. Fikcjonalność to owa **nieredukowalna różnica**, gwarantująca, iż obietnica dana przez pismo będzie dotrzymana, choć wszelkie pozory kierują nas w stronę poglądu, iż jest to niemożliwe. Fikcjonalność momentu literackiego wpłata jest więc w **grę oryginalności**: obietnica, jaką składa czytelnikowi, tyczy się odmiennej nowości (pisać nie „wedle zwyczaju”), choć istotą owej oryginalności jest powtórzenie, *repetitio*. Fikcjonalność momentu literackiego opiera się na próbie ustanowienia **początku** (choć tekst *Don Kichota* zaczyna się, zanim wypowiedziano pierwsze słowo, gdyż przedmowa zawiera cały model tekstu głównego); fikcjonalność momentu rzeczowego z góry zakłada chaotyczny przebieg rzeczywistości, godzi się z nim i usiłuje oddać go słowami. Fikcjonalność momentu literackiego tworzy fikcję początku, fikcjonalność momentu rzeczowego ustanawia fikcję porządku (w momencie literackim ważny jest początek, oryginalność, w momencie rzeczowym istotną rolę odgrywa to, by tekst sprawiał wrażenie uporządkowanego, doskonale zatem pasującego do świata).

W *Przedmowie* kryją się także dwie dalsze uwagi o fikcjonalności. Otóż w pierwszym zdaniu tekstu książka przedstawiona jest jako „dziecię umysłu”, gdy nieco dalej mówi się o tym, że musi ona w efekcie sprostać konwencji, trafiając w gusta tłumu, winna spełniać wymogi określonej estetyki. Innymi słowy, tekst wynurza się nie tylko z decyzji jednostkowej, ale i społecznej. Niepokój piszącego jest jasno sprecyzowany:

Jakżeż bowiem chcacie, abym nie był strapiiony? Cóż powie odwieczny przewodawca zwany tłumem, gdy po tylu latach, w czasie których spałem jakby w ciszy zapomnienia, wystąpię dzisiaj z ciężarem wszystkich lat na barkach, z opowieścią suchą jak łoza, bez żadnej inwencji, pełną stylistycznych błędów, ubogą w koncepty (I: 14).

Moment literacki uczestniczy zatem w grze indywidualnej wyobraźni i społeczno-ekonomicznej konieczności (gdy moment rzeczywistości oblicza swój efekt wyłącznie na jak najradykałniejsze pomniejszenie wyobraźni jednostki postawionej w obliczu przyległości świata i języka, jakim się go opisuje). Fikcjonalność momentu literackiego jest obietnicą złożoną indywidualnej wyobraźni z wnętrza obowiązujących konwencji grupowych (społecznych czy estetycznych). Mówimy o indywidualnej wyobraźni, a nie bezpośrednio o wyobraźni autora, gdyż tekst pierwszego zdania przedmowy jest enigmatyczny. Sądzić by można, iż dzieło jest „dzieckiem” autora, lecz zdanie to stanowi apostrofę do czytelnika; co prawda, dalej mówi się o „mym dziecięciu”, lecz zarazem owa sfera relacji pokrewieństw i związków krwi podlega znamiennej interpretacji. Tekst okazuje się jedynie pozornie związany z autorem. Ojciec/autor su-

geruje po pierwsze oryginalną rolę stwórczą, kreatywną, powoływanie lub raczej wywoływanie do bycia z ciemności niebytu, po drugie — opiekuńcze zadania wobec tekstu/dziecka. Autor przedmowy (kimkolwiek by nie był) odcina się od takich ustaleń, lecz skoro tak, musi konsekwentnie wyjść poza ramy struktury ról wąskiej rodziny:

Ale ja, choć wydaję się ojcem, jestem ojczymem Don Kichota (I: 14).

„Choć wydaje się ojcem...” oznacza znów niebezpieczną pozorność: z jednej strony, z punktu widzenia tych, którzy patrzą/czytają, spełniam funkcję ojca tekstu, z drugiej strony to, że jestem „ojczymem” zostaje ujawnione przez moje własne wyznanie. Gdy więc w opinii konwencji czytelniczej jestem „ojcem” tekstu, w istocie, we własnym przekonaniu, spełniam funkcję ojczyma. Relacja między „ojcem” a „ojczymem” odpowiada relacji między percepcją bezpośrednią a zapośredniczoną. Gdy „ojciec” jest poprzez krew bezpośrednio związany ze swym dzieckiem, „ojczym” pozostaje z nim w związkach regulowanych i ustalonych jedynie pośrednio, tzn. nie przez organizm, lecz przez prawo i legislaturę. Na pytanie o bliższe określenie owego prawa można by odpowiedzieć, iż jest to prawo fikcjonalności, wedle którego do momentu pozornego początku, pozornej oryginalności dołącza się moment pozornego ojcostwa. Fikcjonalność momentu literackiego utrzymuje, że w świecie tekstu nie istnieją „ojcowie”, lecz jedynie „ojczymowie”, co jest jeszcze inną formą wprowadzenia różnicy, dystansu i zapośredniczenia do naszych rozważań. Między ojczymem a dzieckiem wysuwa się na pierwszy plan cała złożona siatka norm społeczno-prawnych, która w związkach między ojcem a synem odgrywa co najwyżej rolę odległego tła. „Dziecię” ojczyma zostaje mu przypisane przez prawo i tym sposobem jest dzieckiem wszystkich, „dziecięciem” społeczeństwa, „dziecięciem umysłu”, a nie organizmu.

Stąd „dziecię umysłu”, o którym pisze pierwsze zdanie przedmowy, jest w świetle dialektyki ojciec/ojczym „dziecięciem umysłu” tyleż piszącego, ile czytającego. Fikcjonalność momentu literackiego jest możliwa dlatego, że powaga i bezpośredniość sprawczego działania „ojca” tworzącego oryginalne dzieło, dającego początek, zostają zastąpione przez grę prawa i konwencji, przez dystans i różnicę. Ten rodzaj fikcjonalności nie powstaje w momencie skrajnego zaangażowania, całkowitego oddania się tekstowi, lecz poprzez gradację odległości. Piszący jest „ojczymem” przypisanym dziełu, czytający nie pozostaje nawet w takiej relacji do tekstu:

[...] ponieważ nie jesteś ani jego krewniakiem, ani przyjacielem, [...] to wszystko cię wyswobadza i uwalnia od wszelkich względów i zobowiązań, możesz więc o tej powieści mówić, co ci się żywnie podoba (I: 14).

Owa niejasność, o czym umyśle mówi przedmowa, jest zasadniczym elementem warunkującym fikcjonalność momentu literackiego, która jest właśnie grą między realizacją autorską a interpretacją czytelniczą.

Sam *Don Kichote* jest książką o tej właśnie niejasności. Tytułowy bohater jest uwikłany w grę z fikcjonalnością na kilku planach. Otóż przedmowa przedstawia książkę jako „dziecię umysłu”, a zatem zbiór zdań odnoszących się do sytuacji i postaci wymyślonych, jednak już finał przedmowy mówi o Don Kichocie jako o postaci realnej, a książka jest

[...] szczerą i bez powikłań historią słynnego Don Kichota z Manczy, który pośród wszystkich mieszkańców powiatu Montiel cieszył się sławą najczystszego kochanka i najdzielniejszego rycerza, jakiego od lat wielu nie widziano w tych stronach (I, 20).

Historia zapowiedziana jest jako prawdziwa („szczerą”), przy czym kryterium prawdy zastosowane tutaj pozwala traktować ją jako zgodność sądu ze stanem faktycznym. O tym typie prawdy Heidegger mówi jako o *homoiosis*. W zgodności z nią pozostaje nawiązanie do wzroku jako weryfikatora prawdy. Jednak już wkrótce przekonujemy się, że opiewana postać pozostaje w mniejszym związku z „rzeczywistym” pierwowzorem, jest natomiast całkowicie uzależniona od kolejnych wersji opisów jego przygód. Miast odbijać „realną” postać, Don Kichot jest zbiorem danych archiwalnych, co podważa jego status zarówno jako bohatera „rzeczywistego”, jak i wyłącznego tworu „umysłu” autora. Pierwszy rozdział powieści otwiera następujący passus:

W pewnej miejscowości Manczy, której nazwy nie mam ochoty sobie przypominać, żył niedawno temu pewien szlachcic, z tych, co to mają kopię w tulei, starodawną tarczę, chudą szkapę i gończego charta. Garnek bigosu, w którym więcej było chabliny niż barana, sałatka mięsna prawie co wieczora, w sobotę „żałosne szczątki”, soczewica w piątek, a w niedzielę gołąbek jakiś na dodatek — pochłaniały trzy czwarte jego imienia [...] Szlachcic nasz zbliżał się do pięćdziesiątki; silnie zbudowany, suchy, chudego oblicza, lubił wstawiać i był wielkim miłośnikiem łowów. Mówią, że miał przydomek Quijada czy Quesada (co do tego nie ma zgody autorów, którzy o tym pisali), ale na podstawie pewnych prawdopodobnych poszlak przypuszczać można, że nazywał się Quejana (I, 35—36).

Fragment ten jest antologią dokumentów przeciwko koncepcji prawdy jako *homoiosis*, którą posługiwał się autor przedmowy.

1. Retoryczna konstrukcja sposobu przedstawiania protagonisty jest taka, iż rozmywa jego istnienie jako jednostki w istnieniu pewnej grupy społecznej („szlachcic z tych, co mają kopię w tulei”). Zamiast zatem wierności zasadzie prezentacji jako „oświecenia punktowego”, wyraźnego unaocznienia jednostki będącej przedmio-

tem prezentacji, mamy do czynienia ze swoistym „półcieniem epistemologicznym”, tzn. przedmiot sądu jest przedstawiony tak, iż pozostawia czytelnikowi większą wiedzę o klasie przedmiotów, do których należy, niż o sobie samym jako o przedmiocie indywidualnym.

2. Podobna zasada obowiązuje w kręgu geograficznej lokalizacji oraz czasowego określenia protagonisty. W obu przypadkach mamy do czynienia z „półcieniem epistemologicznym”. Tym razem jest on efektem gry zapomnienia i pamięci. Don Kichot jest, jak powiada tekst, bliski nam czasowo („żył niedawno”), a jednak choć bliskość czasowa powinna wspierać pamięć, miejsce jego działania jest osnute niepamięcią. Jest to zarazem jakby niepamięć sterowana, poddana mechanizmom ludzkich pragnień („nazwy nie mam ochoty sobie przypominać”). Widzimy więc, iż „półcień epistemologiczny” wywodzi się nie tylko z dialektyki pamięci i zapomnienia, ale także z pragmatyki ludzkich nastrojów jako „fundamentalnych faktów ludzkiej egzystencji” (Heidegger, 1957: 134).

3. Obszar niepewności zakłócającej spolegliwość prawdy jako odpowiedniości obejmuje również rzecz pierwszorzędnej wagi — imię. Brak pewności w tym względzie panujący w *Don Kichocie* jest tak znaczący, że dorównuje mu tylko podstawowy traktat o nieprecyzowalności ludzkiego „ja”, jakim jest *Alicja w krainie czarów*. Cervantes wymienia dwa imiona będące już uprzednio przedmiotem kontrowersji, decydując się na trzecie jako na „przypuszczenie”, zapominając, że imię, na które przystaje, odbiega od imienia będącego tytułem książki i pojawiającego się również w tytule rozdziału.

4. „Półcień epistemologiczny”, który w sposób zasadniczy przeciwstawia się prawdzie jako światłu ukazującemu odpowiedność między przedmiotem a jego przedstawieniem, jest w cytowanym fragmencie nie zagrożeniem prawdy, lecz przeciwnie — jej podstawą. We wszystkich podstawowych parametrach, służących zazwyczaj do określenia prawdziwości (miejsce, czas, tożsamość), panuje zupełnie niezdecydowanie, co dla narratora wydaje się faktem pozbawionym znaczenia:

Nie ma to jednak znaczenia dla naszej opowieści; chodzi o to, by opowiadać nie odbiegało na jotę od prawdy (I: 36).

Ze zdania tego wynika jednoznacznie, iż tzw. prawda historyczna, prawda wydarzeń historycznych i rzeczywistych „nie ma znaczenia” dla dyskursu narracyjnego, którego prawda ma dwa oblicza. Najpierw jest nim niepewność i niezdecydowanie względem tzw. prawdy wydarzeń rzeczywistych: tekst nigdy nie mówi: „tak nie było”, lecz jego głos zawsze podaje w wątpliwość: „tak mogło

być". Imię tekstu jest echem kilku **prawdopodobnych** imion. Po drugie, prawda opowieści jest prawdą opowiadania, co oznacza, że wszelkie odnoszenie jej do faktów spoza sfery opowiadania jest bezcelowe, iż miernikiem jej jest wierność tego, co następuje w opowiadaniu, temu, co poprzedziło dany moment narracyjny. Opowiadanie nie odbiega na jotę od prawdy, gdy przyjąć, że relacjonowane fakty są wypowiedzianiem się, **opowieści**, a nie wypowiedzeniami o opowieści.

Prawda tekstu rozpościera się więc nie między słowem a zdarzeniem (przedmiotem a reprezentacją), lecz **między słowem a słowem** (reprezentacją a reprezentacją). Prawda historyczna zostaje zastąpiona prawdą stylu, ta zaś jest kwestią takiego nakładania się na siebie znaków wchodzących w skład pewnej serii, iż tworzą one dystans, odległość między prawdą historyczną a stylistyczną. Don Kichot świadomy jest tej dialektyki prawd; w rozmowie z bakałarzem Carasco, gdy Sancho twierdzi, iż prawda historyczna domaga się licznych opisów razów, jakie spadają na Rycerza Smętnego Oblicza, ten kontrargumentuje:

Mogli byli równie dobrze je przemilczeć [...] bowiem zdarzeń, które nie zmieniają ani nie fałszują prawdy historycznej, nie należy zapisywać, tym bardziej jeśli przynoszą ujmę bohaterowi historii (II: 32).

Don Kichot uznaje podstawową ekonomię stylistyczną: tekst ma utrwalać nie historię, lecz to, co historii się sprzeniewierza. Rzeczywistość i jej prawda nie wymagają tekstu, gdyż ich naoczność, bezpośredniość oglądu, w jakim się nam udostępniają, nie wymagają reprezentacji. Rzeczywistość i prawda historyczna obywają się bez pisma. Pismo (literatura, tekst) okazują się niezbędne wtedy, kiedy statystyczna prawda historyczna zostaje wprowadzona w ruch, „zmieniona” lub „sfalszowana”.

Tak można by przedstawić rozumowanie Don Kichota, gdyby nie istotny paradoks: oto mówi się o „zdarzeniach” zmieniających lub fałszujących prawdę historyczną, o fragmentach rzeczywistości, które zdarzając się w niej, muszą być elementem rzeczywistości, a zatem i prawdy historycznej, ale równocześnie zmieniają tę prawdę, a więc ją rozłamują lub wręcz jej przeczą. O zdarzeniach, które są i nie są w świecie — o wydarzeniach granicznych. Tylko takie zdarzenia, które są i nie są w świecie, są i nie są prawdą historyczną, mogą być przedmiotem zapisu, lecz, jak powiedzieliśmy właśnie, zdania typu „**tak mogło być**” (możliwe, iż było, lecz równie prawdopodobne, że nie było) stanowią o fikcjonalności momentu literackiego. Innymi słowy, formuła Don Kichota, iż należy zapisywać tylko zdarzenia, które zmieniają lub fałszują prawdę historyczną, daje się przełożyć na zdanie „należy zapisywać to, co już

zostało zapisane". Fikcjonalność zatem polega na uświadomieniu sobie, iż nie ma wyjścia poza sferę literatury. Dzieje rzeczywistości to również tworzenie serii interpretacji, ciągu fikcji: zdarzenie, które fałszuje prawdę historyczną, zamienia ją zatem w kłamstwo, również należy do prawdy historycznej. Autorzy kłamliwych zeznań w sądzie tworzą prawdę losu oskarżonego obciążonego ich kłamstwami.

Nawet tak rygorystyczny wobec fikcji św. Augustyn przyznaje im rolę współtworzenia prawdy. Fikcja wtedy traci swą ujemną kwalifikację, kiedy odkrywamy jej udział w jedności prawdy. Jak aktor tylko wtedy dobrze stworzy (a nie od-tworzy) fikcyjną postać, kiedy jest prawdziwy w swych uczuciach, tak czytelnik wtedy urzeczywistni fikcję zdań tekstu, kiedy zaczną one uczestniczyć w systemie znaczeń, jaki konstytuuje jego życie. Prawdziwa lektura musi mieć ciężar ciała czytającego, jak prawdziwość sceniczna musi posiadać wymiar ciała aktora. W *Solilokwiach* św. Augustyn tak prezentuje ten punkt widzenia:

Na scenie [aktor] Roscius był fałszywą Hekubą z wyboru, a prawdziwym człowiekiem z natury; i z tego też wyboru był także prawdziwym tragikiem, gdyż wypełniał swój cel, a mimo to fałszywym Priamem, gdyż naśladował Priama, którym nie był. Z tego też wynika coś zdumiewającego, o czym wszelako nikt nie wątpi [...], iż wszystkie te rzeczy są prawdopodobne w pewnym względzie [...] i tylko to, iż są w pewnym sensie fałszywe, pomaga im w osiągnięciu prawdy. Zatem gdyby unikały fałszu, nigdy nie znalazłyby się tam, gdzie się znaleźć powinny [...] Zatem skoro fakt, iż są one pod pewnymi względami fałszywe, pomaga im być prawdziwymi pod innymi względami, dlaczego tak bardzo lękamy się nieprawdy i poszukujemy prawdy jako tak wielkiego dobra? [...] Czyż nie przyznamy, iż rzeczy te składają się na prawdę, że prawda jest — by tak rzec — złożona z ich fragmentów [rzeczy nieprawdziwych — T. S.] (Elliott, 1982: 80).

Prawda tekstu jest więc prawdą stylu, zamknięcia w kole reprezentacji, znaku, zapośredniczenia. Historia (w sensie następstw rzeczywistych wydarzeń) staje się „historią” (opowiadaniem). Don Kichot rozumie tę prawdę, mówiąc w rozmowie z bakałarzem Carasco:

Historia jest jakby świętość; powinna bowiem być prawdziwa; a gdzie jest prawda, jest i Bóg, który jest samą prawdą (II: 36).

To „jakby” i „powinna” obnażają nostalgię za oryginalną pełnią rzeczywistości, prawdy historycznej i transcendencji zawartych w takich pojęciach, jak „świętość”, „Bóg”, „sama prawda”. W efekcie mamy do czynienia jedynie z tekstem, który jest granicą między „jest” i „nie jest”, „prawdą” i „kłamstwem”. To, co mówi się w tekście Cervantesa, jest „stkiem prawdy i zmyśleń” (I: 494),

czymś, co „zbliza się do pozoru prawdy” (I: 495) lub co jest „rozumną brednią” (I: 499).

Fikcjonalność momentu literackiego polega na uświadomieniu sobie prawdy stylu, której żywiołem jest okrężność, dookolność wszelkiej wypowiedzi. Styl jest nieodzownie przesadą, gdyż przesadą jest samo pismo, które tworząc, równocześnie zabija. Surowy osąd kanonika jest w istocie oceną każdego stylu:

Styl mają ciężki [księgi rycerskie — T. S.], nieprawdopodobne w opisie czynów bohaterskich, lubieżne w miłości, nieprzystojne w dworności, przydługie w opisie bitew; głupie w rozmowach, niedorzeczne w opisach podróży (I: 479).

Don Kichot włada ostrym mieczem, lecz — równie niefortunnie — piórem i rylcem („pędził czas, przechadzając się po łączce, pisząc i wyrzynając na korze drzew i na drobnym piasku liczne wiersze”, I: 241), a jak dowodzi Derrida w swej książce o Nietzschem, sztylet i pióro są w istocie jednym przedmiotem:

W kwestii stylu zawsze pojawia się ciężar pewnego wydłużonego przedmiotu. Niekiedy przedmiotem tym może być tylko gęsie pióro czy rylce. Lecz równie dobrze może to być sztylet czy rapier. Przedmiotami tymi można się posłużyć zarówno dla morderczego ataku na to, co filozofia przywołuje pod nazwą materii, macierzy czy macicy (*de matiere ou de matrice*), ataku, którego impet nie może nie pozostawić śladu [...] Lecz można ich również użyć jako zasłony przed takim atakiem, by utrzymać odległość, odepchnąć cios (Derrida, 1979: 37).

Można o krytyku, który próbuje opisać zagadnienie prawdy i fikcji w literaturze, powiedzieć to samo, co o Cervantesie. Mówi Cesare Segre:

Cervantes wpadł w pułapkę własnej przenikliwości. Postawił sobie za cel wyszydzenie romansów rycerskich i ich fantazmatów, a skończył na koncepcji odrzucającej samo pojęcie rzeczywistości [...] Zmierzał do osiągnięcia klasycznego poczucia proporcji, lecz skończył zanurzeniem się w świat groteski i asymetrii i tam właśnie odnalazł normy, choć tylko zmienne, oraz *decorum*, choć nadzwyczaj kruche (Segre, 1979: 193).

W centrum *Don Kichota* leży zagadnienie prawdy i iluzji, które nie daje się sprowadzić jedynie do przeciwstawienia sobie asertoryczności sądów logicznych i nieasertoryczności zdań literatury. Protagonista powieści jest efektem powszechnej „cytowalności” panującej w świecie dyskursu Cervantesa, ale jego zadaniem jest właśnie usunięcie przedziału między literaturą a życiem, cytatem a oryginałem. Don Kichot wie, że wszystko jest tylko literaturą, a jednak równocześnie zdania literatury opisują fakty rzeczywistości i próba wskazania, iż to jedynie, szaleństwo Rycerza Smętnego Oblicza, musi chybić.

Chcieć bowiem przekonać kogoś, że Amadis nie istniał na ziemi [...] to chcieć wmówić, że słońce nie oświeca, lód nie mrozi ani ziemia nas nie nosi (I: 493).

Dobór analogii jest tu szczególnie wymowny: słońce oświeca i lód mrozi i nieobecność słońca w grudniowy poranek, a lodu w lipcowy dzień nie podważa prawdziwości tych stwierdzeń. Jak czas realizacji zdania „słońce oświeca” nie musi być momentem terażniejszym, tak i zdania literatury funkcjonują w stanie „zawieszony” terażniejszości. „Zawieszenie” to oznacza, iż zdania tekstu nie uobecniają się przed nami, nie tworzą zdarzeń, obok których żyjemy, tak jak żyjemy obok setek przedmiotów, których istnienie ledwo zauważamy w życiu codziennym (również fakt, iż „ziemia nas nosi” uchodzi naszej codziennej uwagi). Heidegger używa na określenie tego sposobu życia jako „trwania obok” terminu *das Dahinleben* i opisuje go jako pozwalanie wszystkiemu zaistnieć takim, jakim jest, a opiera się na zapomnieniu i poddaniu się stanowi bycia, wrzuconym w świat (patrz *Sein und Zeit*, sekcja 68b).

Zdania tekstu realizują się nie na naszych oczach, nie **przed** nami, lecz **poprzez** nas, tzn. czytanie nie konstytuuje zdarzeń, które zachodzą w danym momencie i odchodzą w przeszłość, lecz jedynie ukierunkowuje zdarzenia tak, iż mogą one odezwać się w przyszłości (dalszej lub bliższej) poprzez moją reakcję w sytuacji, którą mogę przewidzieć w bardzo różnym stopniu. Don Kichot np., działający według scenariusza, potrafi z dużym prawdopodobieństwem prognozować, iż wcześniej czy później natknie się np. na olbrzyma czy czarownika, ale Don Kichot realizuje plan literacki, będący jakąś zamkniętą całością, gdy plan egzystencji jest nie ograniczony w możliwości kombinacji elementów, a zatem jest w swej istocie fragmentaryczny. Można więc rzec, że w zdaniach tekstu nie dzieje się w danej chwili nic, lecz zarazem otwiera się w nich możliwość wszelkiego dziania się w przyszłości. Heidegger nazywa taki stan zawieszenia „momentem wizji” (*Augenblick*) i tak kontrastuje dwa rodzaje terażniejszości.

„Teraz” jest zjawiskiem czasowym, należącym do czasu jako zachodzenie-w-czasie; to „teraz”, w którym coś powstaje, mija lub trwa jako pewna obecność (*vorhanden*). W „momencie wizji” nic się nie zdarza; lecz jako prawdziwa Terażniejszość lub Czekanie (*Gegen-wart*) moment wizji pozwala nam spotkać po raz pierwszy to, co „w czasie” może ukazać się albo jako pewna podręczność (*Zuhandenheit*) lub obecność (*vorhanden*) (Heidegger, 1957: 338).

Zdarzenia w tekście nie stwarzają więc ramy czasowej, prawda tekstu nie jest unaocznieniem, niecierpliwym „co dalej?”, lecz przyzwalającym — „wszystko zdarzyć się może”. Zdarzenia tekstowe realizują się wtedy, kiedy przechowane w pamięci aktywizują się nagle w innym momencie historycznym, kiedy jako ich (były) czytelnik znajduję się w sytuacji, w której niegdyś przeczytane zdania zostają wybite z ich miejsca w naturalnym przebiegu czasu i stają



się elementem mojego bycia w świecie. Może to nastąpić jako fakt uświadomiony (wtedy wiemy, co na nas oddziało, jakiemu wpływowi ulegliśmy, kogo cytujemy) lub nieuświadomiony (wówczas zdania tekstu realizują swoją prawdę **poprzez i mimo nas**).

Nasuwa się tu kilka analogii, które mogą pomóc w uchwyceniu istoty zawieszenia teraźniejszości tekstu i jego realizacji prawdy nie przed nami, lecz poprzez nas. W XIV *Tezie o filozofii historii* Walter Benjamin posługuje się terminem *Jetztzeit* na oznaczenie właśnie owego połączenia historyczności przebiegu czasu z ahistorycznością „momentu wizji”, w którym przeszłość (przeszłe lektury) i przyszłość (przyszłe sensy) łączą się w jednej realizacji.

Historia jest strukturą, w której mieści się nie homogeniczny, pusty czas, lecz czas wypełniony obecnością chwili obecnej (*Jetztzeit*) [...] Dla Rebespierre'a starożytny Rzym był przeszłością nasyconą czasem obecnej chwili, którą z siłą wybuchu wyrwał z kontinuum historii (Benjamin, 1982: 263).

Prawda literatury realizuje się więc zawsze poza przydzielonym jej czasem, tzn. wtedy, kiedy zdarzenia tekstu pojawiają się spośród poglądów, zachowań, interpretacji, jakie reprezentują jako czytelnik. Prawda zdań literatury nie jest „na niby” (cóż mogą traktować bardziej na serio niż samego siebie), lecz jest z konieczności przesłonięta i opóźniona przez inne zdarzenia.

Zagadnienie prawdy literatury zatem jest bardziej złożone, niż przedstawiały je dotychczasowe główne szkoły badawcze. Z jednej strony jawiła się ona jako zestaw zdań weryfikowalnych, jeżeli nie metodami ściśle logicznymi, to ogólnie filozoficznymi. I tak, Sidney w swym słynnym stwierdzeniu, iż „poeta niczego nie konstatuje” (*the poet affirmeth nothing*), odwołuje się nie do nieograniczonej swobody wyobraźni poetyckiej, co — przeciwnie — umieszcza sądy poety w ramach obowiązującej wówczas poetyki neoplatonńskiej, która poprzez teorię idei czyniła poetę odpowiedzialnym za swe sądy przed „powszechnym rozumem rzeczy” (Graff, 1980: 182). Z drugiej strony, kierowano się w stronę autorefleksyjności tekstu lub statusu tekstu jako doświadczenia, a nie twierdzenia czy odpowiedzi na pytanie:

Sztuka nie jest o czymś; jest czymś [...] wiedza, którą uzyskujemy przez sztukę, jest doświadczeniem formy czy stylu pewnej wiedzy raczej niż poszukiwaniem wiedzy o czymś (Sontag, 1967: 21).

Podobnie stwierdza Brooks w 20 lat wcześniejszym tekście:

Wiersz, o ile jest prawdziwym wierszem, jest pozorem rzeczywistości [...], stanowiąc sam w sobie doświadczenie raczej niż stwierdzenie czegoś o jakimś doświadczeniu (Brooks, 1947: 194).

Problem zdaje się polegać na tym, iż zarówno Brooks, jak i Sontag ustanawiają doświadczenie jako naczelną kategorię este-

tyczną, zakładając tym samym natychmiastową i bezpośrednią obecność jako niezbędne kryterium prawdy.

„Doświadczenie” zawsze oznaczało związek z obecnością, niezależnie od tego, czy związek ów był uświadomiony czy nie (Derrida, 1976: 60).

Opóźnienie, dystans, powtórzenie, jakie wprowadziliśmy do naszych rozważań o prawdzie, pozwalają nam założyć, iż tekst jest zarówno o czymś, jak i czymś. Jest o czymś, bo stanowi pewną zamkniętą całość, w której mam obowiązek jak w porzrzuconych kamieniach wytropić zarysy sensu; jest czymś, gdyż poprzez mnie i moje zachowanie, interpretację, wchodzi w obszar fragmentarycznego, chaotycznego świata. Taką nomenklaturą posługuje się też Novalis w ważnym fragmencie swych *Anegdot*, w którym pisze:

Świat książek to faktycznie jedynie karykatura świata rzeczywistego. [...] Tamten świat pojawia się tylko fragmentarycznie, ten — cały. Dlatego tamten jest bardziej poetycki, mądrzejszy, bardziej interesujący, bardziej malarski, ale też mniej prawdziwy, mniej filozoficzny, nie tak moralny. Większość ludzi, włącznie z uczonymi, ma też jedynie poglądy książkowe — fragmentaryczne poglądy na rzeczywisty świat — i wtedy cierpi na te same przywary [...] co świat książek (Novalis, 1984: 245).

Prawda literatury oscyluje więc pomiędzy doświadczeniem estetycznym a tematycznym, ontycznym a ontologicznym, fragmentarycznym i holistycznym. Paradoks Novalisa, iż świat rzeczywisty jest bardziej poetycki, lecz mniej prawdziwy od świata literackiego, jest wypowiedziany językiem romantycznej teorii, lecz w istocie nie różni się od takich sformułowań współczesnych pisarzy, jak np. Trumana Capote nazywającego swe dzieło *Z zimną krwią non-fiction-novel*, czy Grunthera Walhaffa, który lapidarnie stwierdza:

Dokładnie zaobserwowana i zarejestrowana rzeczywistość jest zawsze bardziej fantastyczna i ma w sobie więcej napięcia niż najśmielsze fantazje pisarza (Hoops, 1983: 360).

Pozwala nam to zaproponować, co następuje:

1. Prawda tekstu literackiego polega na tym, że czytając rozumieniem zdania i wiem do czego się odnoszą i o czym jest całość tekstu. Przechodzę od zdania do zdania i w ten sposób tworzy się niewątpliwa prawdziwość tekstu jako kontinuum historycznego; tworzy się świat literacki, książka strzeże bowiem swej odrębności wobec świata, jawi się jako „sucha” narracja, w swym oddzieleniu od świata przewidywalna, uboższa, złudna, powstała dzięki ochronie dwóch okładek. Świat literacki ma początek i koniec, ale ceną, jaką za to płacimy, jest powiedzenie: „to przecież tylko książka” (fikcja, pozór, „jak gdyby”), choć równocześnie przyznajemy jej oryginalność.

2. Ale prawda tekstu polega również na tym, co Benjamin nazywa „głaskaniem historii pod włos” (Benjamin, 1982: 259), tzn. na przejściu tekstu ze świata literackiego do świata rzeczywistego. Oznacza to, iż moje doświadczenie dzieła nie jest już, jak w 1., jedynie satysfakcją, płynącą z tego, iż wiem, jak było „na prawdę” (pamiętam nazwiska bohaterów, rozwój akcji, to o czym był tekst), lecz nagłym rozbłyśnięciem tekstu, który powraca, by wejść (świadomie lub nie) w skład mojej reakcji (słownej lub gestowej) na to, co obdarzam w danej chwili troską (jak powiedziałby Heidegger) lub co pojawia się jako pomocne w chwili niebezpieczeństwa (jak określał to Benjamin). Zarówno Derrida, jak i Heidegger posługują się terminem „powtórzenie” (*repetition*, *Wiederholung*). Dla naszych potrzeb wykorzystujemy obydwa pojęcia, które choć podobne, jednak różnią się od siebie. Dla Derridy „powtórzenie” jest immanentną cechą pisma jako „systemu słowa, świadomości, sensu, obecności, prawdy” (Derrida, 1972: 392); w naszym aktualnym kontekście bliżsi jesteśmy Heideggerowskiemu „powtórzeniu” jako odnowieniu możliwości zaistnienia czegoś, co zostało nam już przekazane („*Die Wiederholung ist die außerdrückliche Überlieferung... der Rückgang in Möglichkeiten des dagewesenen Daseins.*” Heidegger, 1957: 385).

W chwili „powtórzenia” prawda tekstu staje się elementem świata rzeczywistego: gdy Derrida czyta Hegla przez Geneta, wówczas tekst Hegla staje się elementem jego reakcji, interpretacji, intelektualnego zachowania, którego namacalnym rezultatem jest książka. Cervantes pisze II część *Don Kichota* jako reakcję na pastisz Avellanedy, a sam Don Kichot rozpoczyna swą trzecią wyprawę omówieniem książki Sida Hameta o nim samym. Protagonista realizuje prawdę literatury swym zachowaniem w realnych sytuacjach, jest stworzony z książki i na modłę książki, lecz sam stwarza już model dla następców. Życie jest przejściem z książki w książkę.

Widzimy więc, że autotelizm i autorefleksyjność zdań tekstu są dopiero otwarciem zagadnienia prawdy w dziele literackim. Pozwalają one ustalić sposób funkcjonowania dzieła, natomiast w dalszym ciągu rozważań należy przedłużyć jego działanie tak, by zdania tekstu mogły współtworzyć poprzez naszą egzystencję świat rzeczywisty. Przedmowa *Don Kichota* jest tak przejrzyste literacka, iż jej autor ze szczególną siłą podkreśla jej „sztuczny” charakter: gdy tekst zasadniczy przychodzi niemal naturalnie, jako rzeczowa rejestracja faktów, przedmowa — odwrotnie — musi zostać ze świata naturalnych wydarzeń całkowicie wyodrębniona. Książkę piszemy lekko, przedmowę z trudem; tekst główny, który jest domeną wy-

myślonych wydarzeń, jest pisany z rzeczową łatwością, przedmowę, mającą być rzeczową konstatacją, pisze się z poetyckim trudem. Oto właśnie, co Novalis ma na myśli, mówiąc o świecie rzeczywistym jako bardziej poetyckim od świata literatury. Tak jest u Cervantesa:

[...] choć napisanie tego dzieła nieco pracy mnie kosztowało, największym trudem jednak była dla mnie ta przedmowa [...] Wielokroć chwyciłem za pióro, aby ją napisać, i wielokroć je odkładałem nie wiedząc co mam napisać (I: 14).

Novalis powtórzy w dialogach tę samą myśl:

[...] dobrą przedmowę trudniej napisać niż samą książkę. Albowiem, jak powiada młody, rewolucyjnie nastawiony Lessing, przedmowa jest zarazem pierwiastkiem i książką do kwadratu, a ja dodam, że tym samym jej prawdziwą recenzją (Novalis, 1984: 317).

„Książka do kwadratu”, „recenzja” — te określenia przedmowy zmierzają do scharakteryzowania jej jako nałożenia się, reduplikacji znaku, który powiela, zgina się i marszczy, składa po wielokroć. Gdy Cervantes „nie wie, co ma napisać”, przybysz radzi mu, by skorzystał „z naśladownictwa dzieł napisanych” (I; 19). Nie ma wyjścia poza literaturę, której prawda realizuje się w moim-byciu-w-swiecie, które zarazem jest także wcieloną literaturą, tekstem wytatuowanym na skórze. „Skoro tylko pojawia się znak, rozpoczyna od powtórzenia się. Bez tego nie byłby znakiem” (Derrida, 1978: 297), powie Derrida, a Novalis autentyczność życia uwarunkuje istnieniem tekstu:

Większość ludzi sama nie wie, jak w rzeczywistości jest ciekawa [...] Prawdziwa prezentacja ich samych, zapis i ocena tego, co ludzie ci mówią, wprowadziłyby ich w najwyższe zdumienie i pomogły im odkryć w sobie całkowicie nowy świat (Novalis, 1984: 245).

Aby poznać życie i siebie, należałoby ciągle pisać powieść o życiu i sobie (Novalis, 1984: 200).

Można by więc, jak czyni to Derrida, sformułować prawo powszechnej cytowalności:

Każdy znak, językowy czy nie, mówiony czy pisany [...] może być cytowany (*peut être cité*), wzięty w cudzysłów; dzięki temu może zerwać z wszelkim danym kontekstem, ustanawiać nieskończoność nowych kontekstów w sposób zgola nieograniczony. Nie oznacza to tego, że znak liczy się jedynie poza kontekstem, lecz przeciwnie — iż nie istnieje nic prócz kontekstów bez żadnego ośrodka absolutnego zakotwiczenia (*centre d'ancrage absolu*). Ta cytowalność (*citationnalité*), ta zdolność do powielania (*duplication*) czy duplikowania (*duplicité*), ta powtarzalność znaku (*itérabilité de la marque*) nie jest przypadkiem czy anomalią, bez niej znak nie mógłby funkcjonować w sposób normalny (Derrida, 1972: 381).

By sformułować to jeszcze inaczej: zdania tekstu realizują się 123

zawsze poza swoim kontekstem. Widać to już w 1., gdzie zdanie, które odczytuję, nie ujawnia swego pierwotnego kontekstu, lecz szczególnie dobitnie w 2., gdzie kontekst jest już wyłącznie kontekstem mojej egzystencji w świecie. Przyjawszy ustalenia Barbary Herrnstein-Smith, trzeba by słusznie powiedzieć, iż skoro „wypowiedzi naturalnej nigdy nie można wyodrębnić [...] jako wydarzenia poza kontekstem, w którym wystąpiła”, zdania tekstu realizują się jako prawda w momencie przejścia ze stanu literackiej wypowiedzi fikcjonalnej w stan wypowiedzi naturalnej, która „pozostaje zawsze w nieprzerwanej ciągłości z całym zachowaniem się mówiącego, a także z całym światem wydarzeń naturalnych” (Smith, 1983: 325).

Można powiedzieć, że zdania tekstu mogą się „powtarzać”, „dublować”, nakładać na siebie, prawda ich zatem będzie zawsze jedynie prawdą cytatu. Pragmatyka cytatu jest taka, iż posługuję się nim, by udowodnić swoją słuszność za pomocą cudzego zdania. Cytacja ratuje mnie z jednej strony przed samotnością subiektywizmu (oto jestem ja i moja wiara), lecz także chroni mnie przed samotnością świata zewnętrznego (oto cudze zdanie, które obojętnie mija moje intencje). Prawda literatury to prawda cytatu, czyli dekontekstualizacji i rekontekstualizacji, nie skupiania znaczenia w momencie lektury, lecz jego rozsiewania (*dissemination* Derridy) w moim byciu-w-swiecie. Prawda zdań tekstu jest prawdą koniecznej i powszechnej polisemii. Dopiero alienacja znaku, jego de- i rekontekstualizacja umożliwiają aktualizację jego znaczenia. Oznacza to sceptycyzm wobec tzw. bezpośrednio dostępnej rzeczywistości, gdyż — jak wynika jasno z teorii Derridy — centralny punkt gwarantujący sensowność i jednoznaczność świata musi zostać zakwestionowany: wszystko, co nam dano — to pismo (*écriture*), reprezentacja, nieobecność przedmiotu zastępowanego zawsze przez znak.

Choć na ogół niechętna dekonstrukcji Herrnstein-Smith trafia w sedno Derridiańskiej post-hermeneutyki, pisząc:

Wiersz [...] jest zawsze re-cytowany, gdyż bez względu na to, jaki go łączy związek ze słowami, które poeta rzeczywiście mógł wypowiedzieć, jako wiersz nie ma on żadnej pierwszej historycznej realizacji (Smith, 1983: 337).

## Fikcja, rzeczywistość, troska

Fikcjonalność obraca się w sferze frustracji. Moment fikcjonalności rzeczowej polega na odkryciu stopnia, do jakiego język jest jedynie falowaniem zasłon, fikcjonalność momentu literackiego objawia nam, iż tzw. świat rzeczywisty jest w równym stopniu przesuwaniem się zasłon co język, a mimo to nie traci nic ze swej rzeczy-

wistości. Zdajemy sobie sprawę, iż wobec powszechnej „cytowalności” nasza wdzięczność wobec Autora znika, gdyż również on sam staje się cytatem, przytoczeniem. Nie potrafię czytać tak, by ocalić to, co czytam, od tego, co mam sam napisać. Tym samym sam staję się cytatem. Nie mam nikomu nic do zawdzięczenia, nawet sobie.

Jedynie możliwość jednostkowej lektury wykazuje, że to, co jest napisane, wywodzi się z siły słowa pisanego, siły opartej na czymś, co wykracza poza jednostkę. Wszechświat będzie wyrażał siebie tak długo, że wreszcie ktoś powie: „Ja czytam, zatem coś pisze” (Calvino, 1984: 146).

Fikcjonalność jest tą właśnie „siłą słowa pisanego”, wykraczającą poza jednostkę, a formuła „ja czytam, zatem coś pisze” jest zwięzłą diagnozą stanu, w jakim znajduje się czytający, i przedłuża się automatycznie w zdanie „ja żyję, zatem coś pisze”.

Momentem, w którym koncepcja ta wywołuje nasz sprzeciw, jest uświadomienie sobie gwałtu, jaki popełnia ona na poczuciu niezbitego istnienia rzeczywistości zewnętrznej. Tymczasem okazuje się, że w istocie rzeczywistość nie poprzedza fikcji, świat zewnętrzny nie biegnie o krok przed wyobraźnią, lecz iż sfery te są wzajemnie przenikalne. Byt literatury, status jej bytów jako istnień fikcjonalnych, polega na nieustannej kradzieży terytoriów do tej pory uznanych za własność świata zewnętrznego.

Vaihinger mówi o fikcji jako o „gwałcie”, Heidegger mianuje ją „grabieżą”. By uchwycić istotę zagadnienia, wystarczy zwrócić uwagę na słownictwo obydwu filozofów. „Przemoc” i „grabież” to pojęcia nacechowane ujemnie etycznie, lecz używając ich ani Vaihinger, ani Heidegger nie proponują odrzucenia fikcji jako szkodliwych. Ujemna kwalifikacja etyczna gwarantowana sankcją transcendencji przestaje obowiązywać na terenie myśli mającej zrewaloryzować podstawy wiedzy Zachodu (Vaihinger) i jego metafizyki (Heidegger). Fikcja jest tu elementem koniecznym i niewątpliwie pozostaje w związku ze zreinterpretowanym przez Heideggera w duchu presokratycznym pojęciem prawdy jako dialektyki jasności i ciemności, odsłaniania i przesłaniania. Fikcja i prawda jako *alētheia* pozostają zgodnymi pojęciami.

Nie mogły nimi pozostawać dla systemu myśli, utożsamiającego prawdę z przewagą świata wartości wewnętrznych nad obszarem zewnątrz, który stanowił grę pozorów i złudy. Prawda była tu zgodnością z tym, co wewnątrz, fikcja zaś jako domena zewnątrz posiadała kwalifikację jednoznacznie negatywną. Gdy Vaihinger czy Heidegger posługują się takimi terminami, jak „przemoc” i „grabież”, czynią to w świecie, który zakwestionował dychotomię wnętrza i zewnątrz; gdy natomiast św. Augustyn przywołuje pojęcie fikcji, czyni to w kontekście negatywnym. W *Wyznaniach* fikcja

jest postacią choroby. Dolegliwość ta definiowana jest przede wszystkim w kategoriach braku.

Szukałem przedmiotu miłości, chcąc kochać i znienawidziłem spokojną i wolną od zasadzek drogę, bo duszę moją trawił głód: potrzebny mi był pokarm wewnętrzny, Ty sam, Boże mój, ale nie tego łaknąłem pokarmu; nie trapił mnie głód niezniszczalnego pokarmu i nie dlatego mnie nie trapił, żebym nim był nasycony, lecz im bardziej byłem czczy, tym większy do niego odczuwałem wstręt (św. Augustyn, 1954a: 36).

Mowa tu o braku pojętym jako „głód”, którego zaspokojenie ma nastąpić zarówno na płaszczyźnie boskiej, wewnętrznej („pokarm wewnętrzny, Ty sam, Boże mój”), jak i ludzkiej, zewnętrznej („szukałem przedmiotu miłości”). Niestrudzone dążenie do usunięcia braku na płaszczyźnie ludzkiej powoduje zwiększenie jego poczucia na planie boskim dlatego, iż brak, niepełność, niedoskonałość są częścią świata ludzkiego, uniemożliwiającą nasze uczestniczenie w oryginalnej Pełni określonej jako spokojna realizacja wszelkich możliwości („spokojna i wolna od zasadzek droga”). Stąd zwrot na zewnątrz traktowany jest jako objaw choroby: „Nie była więc zdrowa dusza moja [...] i rzucała się na zewnątrz (św. Augustyn, 1954a: 36).

Terminologia, jaką posługuje się biskup Hippony („rzucać się na zewnątrz”, „czczość”, „głód”), jest pokrewna językowi Heideggera, który w 36 sekcji *Sein und Zeit* poświęconej ciekawości (*Neugier*) charakteryzuje ją właśnie jako niespokojne poszukiwanie pozabawione możliwości spełnienia.

Uwolniona ciekawość [...] stara się widzieć nie po to, by zrozumieć to, co widzi (tzn. by wejść w Bycie ku temu, ku czemu kieruje się spojrzenie), lecz po to, by po prostu zobaczyć. Poszukuje wciąż nowości, by rzucić się ku następnej nowości [...] Dlatego też ciekawość charakteryzuje szczególny sposób niewspółprzebywania (*verweilen*) z tym, co najbliższe (Heidegger, 1957: 172).

W piśmie *O wierze prawdziwej* św. Augustyn łączy w istocie wszystkie trzy pojęcia (głód jako ciekawość, fikcja jako fałszywy pokarm):

Porzućmy więc i pozostawmy teatralne i poetyckie bałamuctwa i ducha wycieńczonego i palonego głodem i pragnieniem częściej ciekawości, a na próżno pragnącego się nasycić i pokrzepić złudnymi wyobrażeniami, jakby malowanymi potrawami, (św. Augustyn, 1954b, IV: 151).

Równocześnie ruch na zewnątrz jest próbą usunięcia dystansu wobec świata, dystansu, który okazuje się niezbędny dla zdrowia. Dusza „rzucała się na zewnątrz [...], pragnąc namiętnie otrzeć się o rzeczy zmysłowe i do nich przywrzeć” (św. Augustyn, 1954a: 36). „Otrzeć się”, „przywrzeć” — te dwa czasowniki wymazują od-

ległość, ale nie przynoszą ukojenia pełnej jedności. Nerwowy ruch na zewnątrz ma na celu usunięcie przedziału między światem (zewnątrze) a sensem (wnętrze) poprzez przeniesienie mojego pragnienia na zewnątrz. Pokarm ziemski ma stać się „pokarmem niezniszczalnym”.

Widzimy więc, iż choroba, na którą cierpi św. Augustyn, to próba urzeczywistnienia tego, co istnieje fikcjonalnie jedynie jako moje pragnienie czy interpretacja. Zarazem III księga *Wyznań* idzie dalej w diagnozie i opisie tej choroby duszy, mówiąc o niej nie jako o chorobie „głębinowej”, ukrytej i pozwalającej ludzi pozorami zdrowia, lecz jako o chorobie powierzchni, rzucającej się w oczy i traktowanej ze szczególną odrazą. „Widowiska teatralne”, „zmyślane nieszczęścia”, „fikcje teatralne” są formami choroby nerwowej („znienawidziłem spokojną drogę”) i choroby skóry:

Nie była więc zdrowa moja dusza i pokryta wrzodami rzucała się na zewnątrz (św. Augustyn, 1954a: 36);

[...] biedna owca, oddalwszy się od Twojej trzody i wyrwawszy się spod Twojej opieki, pokryła się strupami i wstrętną wysypką (św. Augustyn, 1954a: 38).

Choroba skóry, mimo swego powierzchniowego charakteru, dotyka samej istoty człowieka. Skóra jest tym obszarem, który łączy mnie ze światem i dlatego jej choroba jest zakłóceniem mojego bycia-w-swiecie. „Skóra za skórę”, mówi Szatan w 2 rozdziale *Księgi Joba*, zanim obsypie pobożnego męża „złośliwymi wrzodami od stóp do głów”. Skóra stanowi również barierę, ochronę, powłokę obronną i choroba nieproporcjonalnie wzmacnia tę właśnie funkcję tak, iż skóra staje się nieprzenikliwa. Skóra obłożona chorobą nie jest sferą wzajemności ciała i świata, lecz obszarem egocentrycznego zadowolenia. Już poprzednie fragmenty św. Augustyna nie były wolne od erotyki („otrzeć się, przywrzeć”); teraz biskup Hippony konsekwentnie podtrzyma tę retorykę, z której wynika, iż oto mamy do czynienia z erotyką, w której wzajemność obecności została zastąpiona przez nieobecność, substytut, wyobrażenie. „Fikcje teatralne”, dzieła sztuki jako fikcjonalne, jako choroba skóry mają wyraźnie masturbacyjny charakter: za ich pośrednictwem nie przeżywam Innego, lecz jedynie postrzegam lub wyobrażam sobie to, czym mógłby on dla mnie być. „Nie przeżywam tego, na co patrzę” — ta augustiańska formuła dobrze określa substytutywny charakter fikcji.

Gra aktora odtwarzającego cudze cierpienia, zmyślane nieszczęścia, fikcje teatralne podobała mi się bardziej i więcej mnie pociągała, jeżeli wyciskała mi lzy [...]. I tak powstało moje lubowanie się w cierpieniach, nie żebym się miał nimi przejmować do głębi — nie chciałem przecież przeżywać takich cierpień, na jakie patrzeć chciałem — lecz kiedy o nich słuchałem lub je sobie wyo-



brażałem, doznawałem jakiegoś jak gdyby łaskotania i podrażnienia naskórka (św. Augustyn, 1954a: 38).

Podrażnienie skóry jest pierwszym objawem choroby. Dowiadujemy się, że wrzody i wysypka były nie tyle, jak w przypadku Hioba, efektem Bożego przyzwolenia, a więc formy obecności najwyższej, lecz stanowią rezultat nieobecności, braku, głodu, czczości. Choroba skóry to wynik ludzkiego działania w oderwaniu od Boga („owca, oddaliwszy się od Twojej trzody”), prowadzącego od nerwowego ruchu w stronę świata zewnętrznego, przy czym w jego ramach mieszczą się również przedmioty świata artystycznej fikcjonalności. Zagadnienie fikcjonalności jest więc nie tylko kwestią etyczną czy estetyczną, lecz przede wszystkim ontologiczną i egzystencjalną: fikcją nie jest wyłącznie to, co posiada pewien status, lecz głównie to, co wprowadza między mną a światem szczególnie więzy.

Więzy te określono w przypadku funkcji jako substytutywne, masturbacyjne<sup>1</sup> (ja sam pośredniczę między sobą a światem z pominięciem Innego), a retoryka św. Augustyna przebiega niepostrzeżenie między erotyką („łaskotanie”, „podrażnienie naskórka”) a patologią:

Potem jednak [...], gdy paznokciami się rozdrapuje skórę, wywiązało się zao-gnienie i obrzmiałość, przyszło zakażenie i pojawiała się wstrętna ropa (św. Augustyn, 1954a: 38).

Musimy jednak stale pamiętać, iż również przedmioty świata zewnętrznego traktowane są jako fikcje, tj. jako sposoby interpretacji świata w sytuacji braku („głodu”) zakorzenienia interpretującego w obszarze Transcendencji (w Bogu). Fikcja jest fikcją, gdyż powstaje tam, gdzie pojawia się nieświadomość lub nieutentyczność ontologiczna. Oznacza to tyle, że zjawiska zachodzące w rzeczywi-

<sup>1</sup> Derrida komentując zapis w *Wyznaniach Rousseau*, w którym Jan Jakub surowo ocenia swoje zwyczaje masturbacyjne jako „oszukiwanie Natury”, pisze:

Doświadczenie autoerotyzmu przeżywane jest więc w lęku. Masturbacja daje poczucie zadowolenia tylko poprzez poczucie winy tradycyjnie związane z tymi praktykami: narzuca dzieciom świadomość uchybienia tak, iż interioryzują one towarzyszącą jej groźbę kastracji. Uczucie przyjemności jest zatem przeżywane jako niepowetowana strata życiowej energii, jako narażenie się na szaleństwo i śmierć [...] Wszystko w istocie zdaje się polegać na tym, co sobie wyobrażamy. Suplement, ów dodatek „oszukujący” naturę, funkcjonuje jak pismo i jako pismo, stanowi zagrożenie dla życia. Niebezpieczeństwem tym jest wyobrażenie. Tak jak pismo inicjuje kryzys żywej mowy za pośrednictwem jej wyobrażenia, jej malarskiego czy jakiegokolwiek innego przedstawienia, tak onanizm zapowiada wyniszczenie sił witalnych mierzone w kategoriach wyobrażonych pokus (Derrida, 1976: 151).

stości („kiedy o nich słuchałem lub je sobie wyobrażałem”), których nie zdołałem przesylić czy objąć troską, muszą stać się fikcjami, tzn. bytami istniejącymi faktycznie, naocznie („Zdarzenia na scenie są dziwne, lecz prawdziwe, a prawdziwe dlatego, iż przecież zachodzą na naszych oczach” Josipovici, 1982: 61), lecz pozbawione są tego, co Heidegger nazywa „pewnością Istnienia”, *Seinsbestimmtheit* (Heidegger 1957: 56). Można by rzec, iż, tak jak ujmuje to św. Augustyn, fikcja jest sposobem istnienia faktycznego, ale **istnienia nie na pewno**. Oznacza to swoistą reinterpretację Ingardenowskiej teorii *quasi-sądów*; zdaniom tekstów literackich przysługiwałby — podobnie jak przedmiotom świata zewnętrznego — status fikcji wtedy, gdy ich istnienie pojawiało się całkowicie „na zewnątrz” mnie, gdy realizowałyby się niezależnie od spotkania ze mną. Gdy Ingarden widzi specyfikę zdań literatury w tym, że tworzą one własną rzeczywistość dostępną mi jedynie wówczas, gdy pozbawię je odniesienia do rzeczywistości zewnętrznej (z pewnym uproszczeniem możemy powiedzieć, iż tekst internalizuje, anektuje mnie jako czytelnika, który musi mu się powierzyć), istnienie zdań tekstu jako **istnienie nie na pewno** oznacza, iż zdania te mogą uzyskać walor prawdy wtedy, gdy je anektuję, gdy wchodzą w obszar mojego egzystencjalnego układu odniesienia.

Istnienie nie na pewno, tylko potencjalnie może być istnieniem „na niby” (jak twierdzi Ingarden) lub „nie na serio” (jak utrzymuje John Searle). „Potencjalnie”, gdyż stanie się tak wtedy, kiedy tekst nie odegra roli w moim egzystencjalnym układzie odniesienia, gdy zaspokoje się układem odniesienia tekstu. Przyjmuję tu terminologię Johanna Anderegga, gdyż, jak rzekliśmy, choć moment fikcjonalności literackiej polega głównie na kontakcie słowa ze słowem, to jednak istnieje możliwość „odezwania się”, rezonansu tekstu literackiego w moim egzystencjalnym układzie odniesienia w momencie, który Benjamin nazywał *Jetztzeit*, to zaś sugerowałoby, że teza Anderegga o całkowitym oddzieleniu tekstu od rzeczywistości wymagałaby modyfikacji (Andegg, 1973). Bardzo konkretny przykład obawy przed takim „rozbłyśnięciem” czy „rezonansem” tekstu podaje Hoops, pisząc, iż cenzura stosowana wobec tekstów fikcjonalnych ma nie tylko ograniczać abstrakcyjnie swobodę myślenia, lecz „również eliminować niepożądany bezpośredni pragmatyczny wpływ na czytelnika” (Hoops, 1983: 361).

Fikcyjność zatem nie oznacza „na niby” lub „nie na serio” — obydwa te określenia zawierają w sobie ukryte podejrzenie o ograniczony lub wręcz żaden wkład w konstytuowanie się podmiotu, lecz przeciwnie — może odegrać fundamentalną rolę w tworzeniu się „ja” czytelnika:

„Fikcyjny” nie oznacza tyle, co „wyobrażony”, lecz wskazuje na stanowisko, rolę strukturalnie niezbędną w wytworzeniu się teoretycznej prawdy podmiotu (*theoretical truth of the subject*) (Nancy, 1977: 30).

Powróćmy do Heideggerowskiej „pewności Istnienia”. Termin ten pojawia się w *Sein und Zeit* przy okazji rozróżnienia między „faktowością” (*Tatsächlichkeit*) a „faktycznością” (*Faktizität*) istnienia:

*Dasein* pojmuje swoje najgłębsze istnienie jako pewną faktowość Bycia pod ręką (*vorhanden*) [...] Gdziekolwiek *Dasein* jest, pojawia się jako Fakt i faktowość (*Tatsächlichkeit*) takiego faktu będziemy nazywać „faktycznością” *Dasein* [...] Pojęcie faktyczności (*Faktizität*) zakłada, że byt istniejący w obrębie świata posiada swe istnienie-w-świecie (*In der-Welt-sein*) w ten sposób, iż może zrozumieć samego siebie i swe „przeznaczenie” jako uwikłane w istnienie tych bytów, z którymi spotyka się w obrębie swego świata (Heidegger, 1957: 56).

W świetle filozofii Heideggera istnienie **nie na pewno** jest także istnieniem **obok**, a nie istnieniem z („Nie istnieje nic takiego, jak stanie obok [*nebeneinander*] bytu zwanego *Dasein* w obliczu innego bytu zwanego światem”, Heidegger, 1957: 55) i jest równoznaczne z udaremnieniem możliwości kontaktu, przekreśleniem wzajemności, gdyż o wzajemności, dotyku (*berühren*) może być mowa jedynie w przypadku dwóch bytów, które odnajdą swe zakorzenienie w obszarze Bytu (*In-Sein*), odkrywają swój świat jako wynurzenie się z pierwotnego Bytu (*Sein*).

Kiedy dwa byty są dane, obecne w świecie (*vorhanden*) i, co więcej, są same w sobie świata pozbawione (*weltlos*), nigdy nie mogą się dotknąć (Heidegger, 1957: 56).

Widzimy, jak podobną diagnozę stawia św. Augustyn, dla którego oddanie się fikcji jest procesem pragnienia i zarazem doświadczeniem klęski dotyku (od „pragnąc otrzeć się o rzeczy zmysłowe i do nich przywrzeć” do „kałam uczucia przyjaźni brudną pożądliwością”). Dotyk jest tu jedynie piekielną parodią dotyku, rodzi się bowiem z poczucia braku pełni. „Fikcja teatralna” jest właśnie fikcją, gdyż nie wchodzi w obręb mojego życia; pozostaje obserwowana, lecz nie przeżyta.

Takie przygotowanie pozwala nam dopełnić charakterystyki fikcji jako **istnienia nie na pewno** dwoma innymi cechami: złagodzeniem stanu troski i zawieszeniem znaczenia życia.

Św. Augustyn kwestionuje „fikcje teatralne” nie dlatego, że dostrzega w nich odejście, zdradę faktycznej rzeczywistości. Przeciwnie, przedmiotem przedstawienia może być zarówno historia, jak i wyobraźnia:

re są tylko zmyślone [...], przedstawia się w teatrze (św. Augustyn, 1954a: 37).

Fikcja staje się przedmiotem krytyki, gdy dąży do złagodzenia troski, a co za tym idzie — do przedłużenia swego własnego istnienia. Psychologia odbioru fikcji przedstawia się w III księdze *Wyznań* następująco: celem dzieła jest wywołanie bólu i cierpienia, jednak cierpienie to jest z kolei źródłem rozkoszy („Widz chce odczuwać ból i ból ten staje się dla niego rozkoszą”, św. Augustyn, 1954a: 37). Cierpienie jest efektem współczucia, jakim odbierający darzy postaci biorące udział w przedstawieniu. Tu jednak św. Augustyn wprowadza bardzo istotne rozróżnienie: współczucie nie jest współczuciem prawdziwym i w związku z tym musi pozostać fikcją:

I obecnie nie jestem [...] pozbawiony uczuć miłosierdzia, lecz wówczas cieszyłem się w teatrze z zakochanymi, gdy się oddawali grzesznym uciechom [...], a smuciłem się, **jak gdyby** [pokr. — TS] współczując z nimi, kiedy ich los rozdzielał (św. Augustyn, 1954a: 37—38).

„Jak gdyby” oznacza tu domenę fikcji, jednak nie dlatego, iż wydarzenia są iluzoryczne, lecz dlatego, że choć stanowią niezaprzeczalny, unaoczniony fakt, „ja” jako czytelnik pozostaje, jak by powiedział Heidegger, obok nich. Fikcja istnieje nie na pewno, bo moje współczucie obwarowane jest warunkiem „jak gdyby”. „Jak gdyby” oznacza, iż moje Bycie-w-świecie nie jest Byciem-ku-światu, lecz tylko Byciem-ku-sobie, jak pisze św. Augustyn — „rozdrapywaniem własnej skóry”. Cieszenie się, smucenie, lzy, o których mówi filozof, są tym właśnie nieautentycznym przejawem troski, którą rozważa Heidegger:

Bycie, *Dasein* ujawnia się jako troska (*Sorge*) [...] Nie ma ona nic wspólnego z „cierpieniem”, „melancholią” czy „troskami życiowymi”, choć na płaszczyźnie ontycznej spotykamy je w każdym *Dasein*. Są one — podobnie jak ich przeciwieństwa „radość”, „beztroska” — możliwe ontycznie dlatego tylko, gdyż *Dasein* pojęte ontologicznie jest troską. Ponieważ Bycie-w-świecie esencjonalnie należy do *Dasein*, przeto jego [*Dasein* — T. S.] (Bycie ku światu *Sein zur Welt*) jest zasadniczo troską (Heidegger, 1957: 57).

Można by zatem powiedzieć, iż zdania tekstu literackiego pozostają fikcją, póki nie zostanie odsłonięta ich ontologiczna struktura jako troski, dopóki zatem nie zostaną częścią mojego Bycia-w-świecie. Fikcja nie może stać się prawdą jako literatura, lecz tylko jako życie:

W problematyce ontologicznej Bycie i Prawda od niepamiętnych czasów stoją blisko siebie lub są wręcz synonimami (Heidegger, 1957: 184).

Św. Augustyn dostrzegał wyraźnie, iż oznacza to wyłom w estetyce i kanonach piękna przyznających sztuce nieśmiertelność. Sytuacja fikcji estetycznej św. Augustyna jest taka, iż skupia ona uwagę

na samej sobie, a poprzez przyjemność nieustannie odnawia, powtarza swoje istnienie:

Teraz bardziej lituję się nad tym, kto cieszy się występkiem, niż nad tym, kto sobie wyobraża, że jest pogrążony w strasznym miejscu [...] Jest to na pewno prawdziwsze miłosierdzie, ale płynące stąd cierpienie nie sprawia przyjemności. Ten, kto boleje z nieszczęśliwym, spełnia obowiązek miłości bliźniego, wolałby jednak z pewnością, jeżeli jest szczerze miłosierny, żeby nie było w ogóle powodu, dla którego by bolał (św. Augustyn, 1954a: 38).

„Jakby” współczucie bierze się zatem z zasady autotematyczności sztuki, której funkcją jest przedłużanie własnego trwania poprzez powoływanie fikcji, bytów o istnieniu **nie na pewno**. Odbiorca fikcji nie może, jak twierdzi na własnym przykładzie św. Augustyn, oprzeć się przyjemności oglądu („porywały mnie widowiska teatralne”), lecz ta uniemożliwia mu przeżycie fikcji — jej urzeczywistnienie. Przeżycie to zakłada bowiem internalizację fikcji, przekroczenie granicy między wnętrzem a zewnątrz, poszerzenie własnego „ja” o niebezpieczny obszar, w którym nie czuję się u siebie. Z tej perspektywy istota „jakby” polegałaby na przyjęciu, iż istnienie fikcji jest niejako autotematyczne, a jej interpretacja przyjmuje pewne stałe, „twarde” kontury przedmiotów, w przeciwieństwie do wiecznie płynnego stawania się. „Drapanie skóry” jest u św. Augustyna metaforą odnoszącą się właśnie do egocentryczności fikcji: pozwalając fikcjom pozostać fikcjami, to jest wyłączając je spod działania troski, dokonuję aktu autocentrycznego. „Bawiło mnie i jedno, i drugie” — powie filozof o łzach i uczuciu przyjemności, towarzyszących jego reakcji na „fikcje teatralne”.

Takie stanowisko wyłącza czasowo jednostkę z procesu ogólnego Bycia-w-świecie, zaciera w niej poczucie „połączeń międzyznaczeniowych”, jakby określił to Tillich (Tillich, 1969: 57). „Wyłącza czasowo” i „zaciera”, lecz nie „unicestwia”, nawet bowiem ontyczny narcyzm jest osadzony, choć bezwiednie, w ontologicznej trosce:

[...] troska nie oznacza głównie jakiejś wyizolowanej postawy „ja” wobec samego siebie [...], bowiem Jaźń określono jako Bycie-poprzedzające-siebie, co oznacza, iż łączą się w nim dwa aspekty struktury troski: Bycie-już-w (*Schon-sein-in*) i Bycie-wraz (*Sein bei*) (Heidegger, 1957: 193).

Prowadzi to do trzeciej wzmiankowanej cechy fikcji: zawieszenia procesu życia. Odbiorca tekstu, pozostający na płaszczyźnie fikcji jako istnienia, nie na pewno może to uczynić jedynie przez wyizolowanie się z sytuacji, w której „zakłada się milcząco sensowność całości, jedność wszystkich możliwych znaczeń, czyli wiarę w znaczenie samego życia” (Tillich, 1936: 221). Posługując się terminologią Heideggera, moglibyśmy powiedzieć, że istnienie podmiotu

wobec fikcji jest wówczas „faktualne” (*tatsächlich*), lecz nie „faktyczne” (*faktisch*), co oznacza, iż podmiot nie jest w stanie zrozumieć własnego istnienia jako powiązanego z istnieniem przedmiotów, jakie napotyka (Heidegger, 1957: 56—60). Taki stan ignoruje podstawowe rozpoznanie filozoficzne, jakie niesie z sobą pojęcie „różnicy”. Tillich wiąże je z zagadnieniem alienacji, uznając różnicę za podstawową rzeczywistość ludzką: „stworzenie i wyobcowana egzystencja to jedno i to samo” (Tillich, 1957, IV: 50).

Czytelnik tekstu odbieranego wyłącznie jako tekst fikcyjny usuwa zatem rozpoznanie tej podstawowej różnicy, a w konsekwencji traci świadomość swego powołania jako interpretatora procesu stawiania się. Powołania, które Jaspers określał jako właśnie wyczułoną świadomość różnicy:

[...] zadaniem interpretatora jest być zawsze niezaspokojonym, dopóki nie odnajdzie on sprzeczności, jego powołaniem jest szukać sprzeczności we wszelkich ich formach po to, by — o ile to możliwe — bezpośrednio doświadczyć ich konieczności. Nie tylko momentami możemy ulegać impulsowi sprzeczności, lecz zawsze winniśmy ścigać sprzeczności aż do samego ich źródła (Jaspers, 1966: 10).

Podsumowując swój okres fascynacji „fikcjami teatralnymi”, św. Augustyn napisze: „Takie moje życie, czyż życiem było Boże mój?” (św. Augustyn, 1954: 38). Odkrycie nieautentyczności życia jest, jak widzimy, powrotem do różnicy, dystansu, jaki dzieli zdanie od „milczącego sensu całości”, odległości między człowiekiem a Bogiem. W sferze semiotyki dystans ten realizuje się jako rozbieżność między ufnością a nieufnością, jaką odbiorca darzy znak. W VI księdze *Wyznań* św. Augustyn opisuje rozterki związane z wyborem małżonki, tak relacjonuje zachowanie swojej matki:

Codziennie głośnym wołaniem swego serca błagała Cię, abys we śnie dał jej jakiś znak dotyczący przyszłego naszego małżeństwa [...] Jawiły się jej jakieś mgliste i fantastyczne obrazy, w których się wyładowywał niepokój i napięcie przesyconego tą sprawą umysłu. Mówiła mi o nich, ale nie z ufnością, jak zawsze wtedy, gdy opowiadała o Twoich wskazaniach, lecz raczej z lekceważeniem. Twierdziła, że po jakimś swoim jak gdyby smaku, którego nie umiała bliżej określić, rozróżnia Twoje objawienia i widzenia, jakie we śnie stwarzała jej własna dusza (św. Augustyn, 1954a: 118).

Najpierw „wołanie”, które jest niczym innym, jak bardziej dramatycznym sposobem nawiązania kontaktu, wywoływaniem partnera. Wołanie, o którym mowa, jest jednak co najmniej z dwóch względów odmienne: jest głosem wycofującym się do środka („wołanie serca”) oraz, z tej samej przyczyny, jest głosem niemy, mową wewnętrzną. Ta właśnie mowa wewnętrzna, będąca w ciszy głośnym nawoływaniem, ma wywołać reakcję tego, co nieskończenie przerasta jednostkę — Boga. Ciche wołanie, bezgłośny krzyk

są przeżywaniem różnicy między człowiekiem a Transcendencją i przywołują świadomość wyobcowania egzystencji jednostki z kręgu Bycia i pełni znaczenia. Jest to wszakże również objawienie istnienia tego kręgu i moich z nim związków. Augustiańskie „wołanie serca” jest pokrewne Heideggerowskiemu „rozdzwonieniu się ciszy”, o którym pisze w eseju o języku:

Język przemawia jako rozdzwonienie się ciszy. Cisza ucisza przez urzeczywistnienie, podtrzymywanie świata i rzeczy w obecności [...] Język, rozdzwonienie się ciszy, istnieje o tyle, o ile istnieje różnica (Heidegger, 1971: 207).

Wołanie to jest nieskuteczne, nie jest wy-woływaniem, o tyle, o ile odpowiedzią na nie są fikcje, „mgliste i fantastyczne obrazy”, te zaś pojawiają się wtedy, gdy mamy do czynienia z jednostkową, wyizolowaną mową. Znaki „przesyconego sprawą umysłu” nie są oczekiwanymi znakami Boga. Nie darmo mówi św. Augustyn o „wyładowaniu niepokoju”: „wyładowujemy” na zewnątrz, „wywołujemy” zawsze z wnętrza. Oznacza to także, iż nieufność, jaką darzymy znaki fikcji, bierze się stąd, że poprzez nie przemawia umysł, a więc element sprawujący władzę nad znakiem i językiem, podczas gdy w porządku Boga oczekujemy tego, iż przemówi sam język. Ta Heideggerowska uwaga wiedzie nas wprost do ostatniego zdania cytowanego fragmentu, gdzie kryterium rozróżnienia między znakiem Bożym a ludzkim jest pozaracjonalne (smak) i o charakterze doświadczenia, przeżycia, a nie refleksji. Wniosek ten reformułuje jedynie to, co poprzednio stwierdziliśmy o fikcji jako o naocznym istnieniu nie na pewno, dostępnym oglądowo, lecz pozostającym fikcją dopóty, dopóki poprzez troskę nie zostanie przeze mnie przeżyte (a nie tylko zracjonalizowane czy poddane refleksji), stając się prawdą egzystencjalną, tj. prawdą wyobcowania doświadczoną w obliczu pierwotnej jedności znaczeń.

### „Jak gdyby“

Świat fikcji nie może obyć się bez „jak gdyby”. Te dwa słowa mogą odnosić się bezpośrednio do różnych zagadnień: stosunku języka do rzeczywistości, jak u Searle’a:

[...] domagać się uznania, że jest się czymś lub coś się robi, znaczy podjąć działanie językowe — performację — które jest takie, jak gdyby się to coś robiło lub tym czymś było bez wszelkiej intencji oszukiwania (Searle, 1974—1975: 324);

lub stosunku dzieła do gatunku literackiego, jak u Mailera, który pisze swój tekst *The Executioner’s Song*, „jak gdyby był powieścią”

(as if it were a novel). Może też wyrażać dezaprobatę wobec nieautentyczności doświadczenia, jak u św. Augustyna, który, oglądając sztukę teatralną, „smucił się, jak gdyby współczując” z bohaterami.

Co oznacza „jak gdyby”? Kryje się w nim z pewnością porównanie: coś jest, jak coś innego. Jednak porównanie to zawieszone jest przez cząstkę „gdyby”, która zatrzymuje nas w pół drogi do celu. Coś jest, jak coś innego tylko potencjalnie, zaledwie nosi rys podobieństwa, choć brak tu pełnej odpowiedniości. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest ograniczenie gnozeologiczne, swoisty „półcień epistemologiczny”, o którym pisaliśmy wcześniej. Jeżeli poszerzamy wiedzę, mówiąc o nieznanym przez porównanie ze znanym, wówczas „gdyby” opatruje naszą wiedzę znakiem zapytania, kreując sytuację, w której jednocześnie wiem i nie wiem. Świat „jak gdyby” jest hybrydyczny. Kiedy Mailer mówi, iż jego tekst jest jak gdyby powieścią, oznacza to, iż dzieło to jest powieścią, gdyż termin ten pojawia się w sądzie pisarza w sensie nie zanegowanym (i oczywiście to wśród powieści *The Executioner's Song* został wyróżniony nagrodą Pulitzera w 1980 roku), i nią nie jest (sam Mailer mówi, iż pisał tekst jako „sprawozdanie reportażowe”, a *factual account*).

„Jak gdyby” otwiera strefę pozoru i uprawdopodobnionej fikcji. Ktoś, kto zachowuje się „jak gdyby” był gospodarzem, musi istotnie okazywać wszelkie pozory pełnienia honorów domu, choć równocześnie poprzez pewne pęknięcia i szczeliny dostrzegam prawdziwy kontekst nadmiernie pewnego siebie gościa. „Jak gdyby” stwarza kontekst, który obnaża i kompromituje poprzednie konteksty, a więc strefa „jak gdyby” jest obszarem **nieciągłości kontekstów**. Jest to także inna forma przynależnej światu fikcji „cytowalności”, o której była tu już mowa. Świat „jak gdyby” jest przywołaniem innego świata, wciągnięciem go w swój obszar, a jednak delikatnym, choć zdecydowanym jego zdemaskowaniem. Jak pisze Wolfgang Iser repertuar tekstów fikcjonalnych,

[...] w mniejszej lub większej mierze wciąga do tekstu także literaturę epok wcześniejszych, a często w cytatowych skrótach przywołuje całe tradycje (Iser, 1983: 409).

Owa nieciągłość cytowalności jest widoczna również w konstrukcji czasowej zdań zawierających „jak gdyby”. Odnoszą się one do teraźniejszości, przeszłości lub przyszłości, jednak gramatyczny czas przeszły, następujący po pierwszym członie wypowiedzi („zachowuje się, jak gdyby był gospodarzem”), uwidacznia nierealność owej przeszłości, będącej tylko zanegowaniem teraźniejszości: „jak gdyby był, chociaż nie jest”. Przeszłość ta sygnali-



zuje moją przyszłą reakcję: „jak gdyby był, ale nie jest, więc nie będę go uważał za takiego”. Potwierdzenie naszych rozważań odnajdziemy w słowach Isera:

[...] tekst fikcyjny zajmuje położenie między przeszłym a przyszłym. Jego „teraźniejszość” ma o tyle charakter stopniowego rozwoju wydarzeń, że tego, co znane, nie ma się już na myśli, a to, co stanowi intencję, nie jest sformułowane (Iser, 1983: 397).

Widzimy więc, iż „jak gdyby” łączy przedmioty i równocześnie je oddziela, wskazuje na nie i jednocześnie zaciemnia, wyjawia i powtarza nieskończoną ilość razy. Posługując się zatem „jak gdyby” jako sposobem skrótowego opisu fikcyjności, nie ustalamy jej zamkniętego świata, lecz przeciwnie, mówimy o niej jako o znajdującej się w nieustannym dialogu ze światem zewnętrznym.

Taką teorię „jak” (Als) formułuje Heidegger, który w 33 sekcji *Sein und Zeit* mówi o „jak” apofantycznym, pozwalającym dostrzec dany byt z jego wnętrza, a także określić jego kształt i miejsce we wspólnocie znaczeń ludzkiej percepcji. Stwierdzając „ten młotek jest zbyt ciężki” — odkrywam dla wzroku nie tyle „znaczenie” wypowiedzi, ile sam przedmiot gotowy, bym wziął go do ręki; uzyskuję względem niego niezbędny dystans, który jest wynikiem polaryzacji „oto ja spoglądam na młotek”; moje spostrzeżenie zatem nie jest ograniczone do mnie samego, lecz uświadamiam sobie, iż dzielę moje Bycie-ku-przedmiotowi z innymi. Tyle autor *Sein und Zeit*. Jeżeli zdanie to wypowiada w mojej obecności rzemieślnik naprawiający szafę, wówczas moja reakcja może być rozmaita: mogę mu podać inny młotek, pomóc mu w pracy, przemilczeć sprawę. Dokonuję zatem interpretacji, która, jak pisze Heidegger, „dokonuje się pierwotnie i najgłębiej nie w teoretycznych stwierdzeniach, lecz w czynnościach wynikłych z przemyślanej troski” (Heidegger, 1957; 157).

Kiedy zdanie takie czytam w tekście, jestem od niego oddalony nieobecnością mówcy i sprzętu (nie ma młotka ani tego, dla którego jest on zbyt ciężki); nieobecność ta sprawia, że zaczynam zastanawiać się nad „znaczeniem” wypowiedzi, która, jak zawsze w tekście, pozbawiona jest ciężaru i gęstości ciała. Interpretacja żywej sytuacji naturalnej zostaje zastąpiona żywą interpretacją martwej sytuacji fikcyjnej. Ale właśnie ta „żywość” interpretacji wprowadza do niej element rzeczywisty, jakim jestem ja sam, świadomy aktu czytania. To, co w innym miejscu tego eseju określiłbym jako realizowanie się fikcji jako prawdy, polega na tym, iż czytam fikcyjny zdanie i poprzez akt lektury nadaję mu niezaprzeczalny walor rzeczywisty. Sytuacja czytającego jest analogiczna do sytuacji podmiotu kartezjańskiego:

Objawiam się sobie w tym, iż jestem postrzegany — a jestem postrzegany właśnie w trakcie postrzegania (Nancy, 1977: 20).

Stwarzam w ten sposób sytuację egzystencjalno-hermeneutyczną, tj. taką, w której muszę brać pod uwagę siebie jako czytelnika, a więc wiem, że głosy tekstu brzmią tylko względem mnie i mojego egzystencjalnego układu odniesienia. Wracając do naszego przykładu z młotkiem, moglibyśmy wskazać na jeszcze inny aspekt podkreślający właśnie egzystencjalne uwikłania fikcji. W rzeczywistości zdanie „ten młotek jest zbyt ciężki” nie musi być skierowane do mnie, choć mogę je doskonale słyszeć. W tekście wszystkie wypowiedzi adresowane są do mnie i muszę się w nie angażować, reagować, darzyć troską, nie mogę im się wymknąć czy udać, że ich nie słyszę. W świecie fikcjonalności każdy z nas ma słuch absolutny.

Rozróżnieniu fikcjonalnego i hipotetycznego charakteru „jak gdyby” poświęcone jest fundamentalne dzieło Vaihinger z 1911 roku *Die Philosophie der Als Ob*. Przyjmując, iż formuła „jak gdyby” jest zatrzymanym porównaniem, Vaihinger nadaje jej status sfery pośredniczącej między retoryką estetyki a retoryką nauki ścisłej: „jak gdyby” jest więcej niż tropem, lecz mniej niż faktyczną analogią. Ten właśnie sposób istnienia, a zarazem rozpoznawalny sposób mówienia *modus dicendi* nazywa Vaihinger fikcją (Vaihinger, 1952: 92). Ujmując rzecz najkrócej, ów *modus dicendi* odróżnia się od analogii i hipotezy swą świadomością tego, iż nie jest tak jak one sposobem najkrótszej drogi dotarcia do celu procesu myślowego, lecz przeciwnie — jest „sztucznym obejściem i osiąga cel myśli dookolnymi drogami i objazdami” (Vaihinger, 1952: XLXII).

Stąd fikcjonalności przysługuje świadomość prowizorycznego charakteru terażniejszości, która musi objąć sobą wszelkie przyszłe transformacje danej fikcji. Teraźniejszość hipotezy domaga się potwierdzenia lub obalenia; terażniejszość fikcji domaga się nieustannego demontowania:

[...] istotna różnica między hipotezą a fikcją polega na tym, iż fikcja jest jedynie konstrukcją pomocniczą, drogą okrężną, rusztowaniem, które później zostanie zdjęte, podczas gdy hipoteza oczekuje definitywnego rozstrzygnięcia (Vaihinger, 1952: 88).

Odkładając na inną okazję omówienie pokrewieństw między dekonstrukcją Derridy a fikcjonalizmem Vaihinger, nie sposób jednak nie zwrócić uwagi na retorykę cytowanego fragmentu, zapowiadającą w pełni ukształtowaną terminologię gramatologiczną: „okrężne drogi” Vaihinger a Derridiańskie „objazdy” (*detours*), a „demontaż” stoi blisko „dekonstrukcji”. Zbieżności te nie są przy-

padkowe, gdyż obaj myśliciele — mimo wszelkich różnic — dzielą z sobą tezę, w której myśl poznanie ma charakter nie tyle hermeneutyczny (poznanie jako zrozumienie, odsłonięcie tego, co zakryte), ile iluzoryczny (mogę poznać pewne elementy, nigdy nie poznam całości). Stąd Derrida w swej filozofii „braku punktu centralnego”, nieobecności miejsca gwarantującego i sankcjonującego hierarchiczne zależności między *signifiant* a *signifié*, będzie podkreślał „opóźnienie” znaku względem przedmiotu, przystając w ostateczności nie tylko na wyłącznie znakowy charakter rzeczywistości, lecz nawet zubożając znak wyłącznie do *signifiant*.

Owo pragnienie ujawnienia struktury poznania jako oddanego bez reszty „różnicy” (*différence*) i „opóźnieniu” (*differer*) wywołanych znakowym charakterem istnienia, pragnienie, które Derrida zamyka w pojęciu *différance* łączącym opóźnianie z różnicowaniem, jest również znamienne dla filozofii Vaihingera, wedle której:

Pragnienie zrozumienia świata jest nie tylko niemożliwe do spełnienia, lecz również jest to bardzo głupie pragnienie [...]. Filozofia może dojść jedynie do wiedzy o świecie, nie zaś do jego zrozumienia [...], będzie to wiedza o świecie po zniszczeniu wszelkich subiektywnych form interpretacji, wiedza, w której fikcje są rozpoznawane jako fikcje (Vai h i n g e r, 1952: 171).

Formuła Vaihingera, oddalająca pragnienie „zrozumienia świata jako całości”, jako „głupie”, jest innym sposobem odjęcia znakom aspektu *signifié* i interpretacji, semiozy jako strumienia *signifiants*. Obu filozofów doprowadza to do reinterpretacji pojęcia „prawdy” i przedstawienia go jako napięcia między poszczególnymi etapami generowania wciąż nowych *signifiants* w określonej i nie kończącej się drodze do nieobecnego *signifié* (to właśnie stanowi istotę Derridiańskiej *différance*) lub oscylowania między produktywnością a jałowością (u Vaihingera i Nietzschego). Stąd:

Fikcja jest [...] jedynie bardziej świadomym, bardziej praktycznym i bardziej owocnym rodzajem błędu (Vai h i n g e r, 1952: 94).

Nie posiadamy kategorii, według których moglibyśmy oddzielić świat pozorny od prawdziwego [...] Jeśliśmy przypuścili istnienie świata prawdziwego, móliby to być zawsze świat mniejszej jeszcze wartości dla nas (Nietzsche, 1910: 332).

Heidegger w swej interpretacji Nietzschego rozciąga tę koncepcję prawdy na cały obszar metafizyki, uznając, iż wszelka znakowa reprezentacja prowadzi niechybnie do sankcjonowania fikcjonalności jako sposobu istnienia:

Jeżeli, wedle Nietzschego, prawda jest rodzajem błędu, jej istota zatem polega na pewnym sposobie myślenia, który nieodzownie i koniecznie wieść musi do tworzenia zwodniczej rzeczywistości, każde bowiem przedstawienie powoduje jakby zatrzymanie się nie ujawnionego dotychczas momentu „stawiania się” i ustanawia coś, co nie odpowiada temu, co zostało w ten sposób

wywołane [...], a zatem ustanawia coś błędnego jako domniemaną rzeczywistość (Heidegger, 1962: 267).

Nie bez powodu Vaihinger poświęca ostatnią część swej pracy pismom Nietzschego, od którego rozpoczyna się nowe spojrzenie na fikcję i złudzenie jako pojęcia nie przeciwstawne prawdzie, lecz ogólniejszej od niej natury:

Wola pozoru, iluzji, złudzenia jest głębsza, „bardziej metafizyczna” niż wola prawdy [...], a zwodnicza perspektywa przynależy do samej egzystencji [...]. Wszystko, co można pomyśleć, jest fikcją (Vaihinger, 1952: 360).

Takie rozumowanie wiedzie do „ureczywistnienia” fikcji, lecz także do „ufikcyjnienia” rzeczywistości. Vaihinger nieustrudzenie podkreśla wtórność refleksji intelektualnej wobec fizjologiczności istnienia:

Walki i napięcia, które najprawdopodobniej istnieją w najbardziej elementarnych procesach fizycznych, w tworach organicznych, rozwijają się w impulsy. U człowieka [...] impulsy te przeszły w wolę i działanie wyrażające się w ruchach, a spowodowane bodźcami [...] Myśl jest więc w istocie jedynie środkiem w walce o życie i w tym samym stopniu jest tylko funkcją biologiczną (Vaihinger, 1952: XLVI);

Nie wolno nam [...] zawsze zakładać, iż celem logicznego myślenia jest wiedza. Jej główny cel jest praktyczny, funkcja logiczna bowiem jest instrumentem instynktu samozachowawczego (Vaihinger, 1952: 170).

Rzeczywistość biologiczna jest twórcą fikcji, które z kolei podtrzymują istnienie samej rzeczywistości. Fikcjonalność w ujęciu Vaihingera jest zakodowana w systemie genetycznym tak, jak w filozofii Derridy ukryta jest w zasadzie mechaniki autogenerowania tekstów, których zadaniem nie jest wykrycie znaczeń innych tekstów (jak choćby u Frye'a czy Bachelarda) lub ich struktury (jak u formalistów i części strukturalistów), lecz próba wyznaczenia granic tego, co w ogóle można napisać, a co Barthes nazywa *scriptable*. Podobnie wiedza jest jedynie dyspozycją dla tego, co może być poznawalne, dyspozycją zakorzenioną w fikcji niezmienności i trwałości rzeczywistości. Nietzsche dostrzega to wyraźnie w *Woli mocy*:

Charakter świata stającego się nie daje się sformułować, jest „fałszywy”, „sprzeczny ze sobą”. Poznanie i stawanie się wyłączają się. Przeto poznanie musi być czymś innym: poprzedzać je musi wola czynienia poznawalnym, pewien rodzaj samego stawania się musi stworzyć złudzenie bytowania (Nietzsche, 1910: 307).

Zarówno u Vaihingera, jak i u Derridy rozbrzmiewa pytanie z VI rozdziału *Alicji w krainie czarów*: to, co chcemy powiedzieć (*mean*), jest zawsze czymś odmiennym od tego, co mówimy (*say*), lecz właściwie jest również odmienne od tego, co chcemy na praw-

dę powiedzieć<sup>2</sup>. Także świadomość tego stanu rzeczy jest kolejną zasłaną fikcją. Heidegger zatrzyma się w swej analizie na „ja” jako na ostatecznym i radykalnym zakończeniu procesu poznania:

Cały nasz sposób reprezentacji i dokonywania intuicji sprowadza się do tego, iż poprzez niego chcemy coś powiedzieć, wyrazić jakiś byt. W każdym takim akcie znaczeniowym (*Meinung*) nieuchronnie czynię to, co chcę wyrazić (*das Gemeinte*) swoją własnością (*zum Meinigen*). Zatem znaczenie (*Meinen*), które pozornie zdaje się odnosić tylko do przedmiotu, staje się zawłaszczeniem tego, co chcę powiedzieć przez ludzkie *ego* (Heidegger, 1961: I: 358).

„Jak gdyby” jest właśnie próbą uświadomienia sobie, jak to czyni Derrida, fikcjonalności nawet struktury własnego „ja”, co jest równoznaczne z zamknięciem wszystkiego w kole literatury.

Świadomość jest czymś zasadniczo fałszującym (Vaihinger, 1952: 358).

Ten niemal ostatni z cytowanych przez Vaihingera fragmentów pism Nietzschego może zamknąć nasze rozważania o fikcjonalności podważeniem ostatniej ostoji twardej rzeczywistości, jakim jest świadomość i ludzkie „ja”. Pozostaje zatem nieustannie odradzająca się pustka, puste miejsce, fikcja fikcji. Śmierć. Znaki, które upamiętniają tych, którzy odeszli; ale grobowiec, jakim jest literatura (choć to tylko najbardziej wyszukany, wystylizowany, ozdobny grobowiec), jest zawsze pusty. Nawet śmierć jest odejściem tych, którzy odeszli już wcześniej. Fikcja fikcji. Śmierć. Literatura.

[...] muszę sobie przywłaszczyć tę serię pamiątkowych nagrobków (*cénotaphes*) [...] Grobowiec jako pamiątka jest grobowcem pustym [...] wzniesionym jako miejsce, w którym zniknąć ma ten, który już zniknął lub został wykradziony przez jakiegoś wprawnego kieszonkowca. Ten, który zniknął (*disparu*), staje się tematem (Derrida, 1978b: 219).

<sup>2</sup> Również Derrida w swej filozofii „suplementu”, dodatku, przyległości i ornamentu (*parergon* w *La Vérité en peinture*) zaznacza wyraźnie, iż to, co mówimy, rozmija się z intencjami nie ze względów psychologicznych, lecz semiotycznych:

[...] domniemany podmiot zdania może zawsze, za pomocą „suplementu”, powiedzieć więcej, mniej lub coś zgoła innego, niż zamierzał (*voudrait dire*) (Derrida, 1967: 158).

## Bibliografia

- Anderegg J., 1973: *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen.
- św. Augustyn, 1954a: *Wyznania*. Przekł. J. Czuj. Warszawa: Pax.
- św. Augustyn, 1954b: *Dialogi i pisma filozoficzne*. Przekł. J. Ptaszyński. Warszawa: Pax.
- Benjamin W., 1982: *Illuminations*. Przekł. ang. H. Zohn. London: Fontana & Collins.
- Brooks C., 1947: *Well Wrought Urn*. New York: Harcourt & Brace.
- Calvino I., 1984: *Jeśli pewnej zimowej nocy podróżny*. Przekł. A. Wasilewska. „Literatura na świecie”, nr 6.
- Cervantes M., 1955: *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przekł. A. Czerny, Z. Czerny. Warszawa: PIW.
- Derrida J., 1972: *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit.
- Derrida J., 1976: *Of Grammatology*. Przekł. ang. G. Spivak. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Derrida J., 1978a: *Writting and Difference*. Przekł. ang. A. Bass. Chicago: The Chicago University Press.
- Derrida J., 1978b: *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida J., 1979: *Eperons: Les styles du Nietzsche/Spurs: Nietzsche's Styles*. Przekł. ang. B. Harlow. Chicago: The University of Chicago Press.
- Elliott R., 1982: *The Literary Persona*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Graff G., 1980: *Poetic Statement and Critical Dogma*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heidegger M., 1957: *Sein und Zeit*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag.
- Heidegger M., 1961: *Nietzsche*. Pfullingen: G. Neske.
- Heidegger M., 1962: *Plato's Doctrine of Truth*. Przekł. ang. J. Barlow. W: *Philosophy in the Twentieth Century*. Ed. W. Barrett, H. Aiken. New York: Random House.
- Heidegger M., 1971: *Poetry, Language, Thought*. Przekł. ang. A. Hofstadter. New York: Harper & Row.
- Herrnstein-Smith B., 1983: *Poezja jako fikcja*. Przekł. B. Kowalik. „Pamiętnik Literacki”, nr 3.
- Hoops W.: *Fikcjonalność jako kategoria pragmatyczna*. Przekł. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- Iser W., 1983: *Rzeczywistość fikcji*. Przekł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki”, nr 3.
- Jaspers K., 1966: *Nietzsche. An Introduction to the Understanding of His Philosophical Activity*. Przekł. ang. Ch. Wallraff, F. Schmitz. Tucson: The University of Arizona Press.
- Josipovici G., 1982: *Writing and the Body*. Princeton.
- Klemperer V., 1983: *LTI. Notatnik filologa*. Przekł. J. Zychowicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nancy J. L., 1977: *Larvatus prodeo*. „Glyph”, nr 2.
- Nietzsche F., 1910: *-Wola mocy*. Przekł. S. Frycz, K. Drzewiecki. Warszawa: J. Morkowicz.
- Novalis, 1984: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna — studia — fragmenty*. Przekł. J. Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik.
- Schleiermacher F. D. E., 1978: *The Hermeneutics: Outline of the 1819*

- Lectures. Przekł. ang. J. Wojcik, R. Haas. „New Literary History”, Autumn.
- Searle J., 1974—1975: *The Logical Status of Fictional Discourse*. „New Literary History”, nr 6.
- Segre C., 1979: *Structures and Time. Narration, Poetry, Models*. Przekł. ang. J. Meddemmen. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sontag S., 1967: *Against Interpretation*. New York: Delta Books.
- Tillich P., 1936: *The Interpretation of History*. Przekł. ang. J. Rasetzky, E. Talney. New York: Harper & Row.
- Tillich P., 1969: *What Is Religion?* Przekł. ang. J. Adams. New York: Harper & Row.
- Witkiewicz S., 1906: *Na przełęczu. Wrażenia i obrazy z Tatr*. Lwów.
- Vaihinger H., 1952: *The Philosophy of „As If”. A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*. Przekł. ang. C. Ogden. London: Routledge.

Тадеуш Славек

## ФИКЦИЯ И ЗАБОТА

### Резюме

В статье обсуждаются вопросы фикциональности на основе философских тезисов Хейдеггера и Дерриды. Определяя текст как граничную ситуацию, автор пытается провести различие между фикциональными моментами в предметных и литературных текстах. Затем на примерах из произведений св. Августина и Сервантеса указана разница между отрицательной эстетической и этической квалификацией фикции с точки зрения триадической метафизики внутренней и внешней частей (св. Август) и допущением фикции к созиданию действительного мира (Сервантес). В последней части статьи рассматриваются главные тезисы философии функционализма Вайхингера с обращением к указанным ранее характеристическим чертам фикции, как напр. неясная познавательная ситуация (названная в работе „эпистемологической полутенью”), степень охвата фикции Хейдеггеровской экзистенциональной заботой, Ницшеанская концепция ошибки как творческого элемента.

Tadeusz Ślawek

## FICTION AND SOLICITUDE

### Summary

The essay deals with the question of fictionality from the Heideggerian-Derridian point of view. A text is looked upon as the border situation and the distinction is drawn between moments of fictionality in literary and non-

demonstrate two approaches towards fiction: one qualifying it as morally and -literary texts. Then, writings of St. Augustine and Cervantes were used to metaphysically suspect, the other as constitutive of the external reality. Vaihinger's philosophy of „As of” is discussed in the last section of the essay which determines fictionality as the sphere of cognitive twilight („epistemological chiaroscuro”), belief in error as a vital form of production and the area exposed with varied intensity to the activity of what Heidegger calls „solicitude” (*Sorge*).